

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NORME ET LIMINALITÉ DANS *SPHINX* ET *CIELS LIQUIDES*  
D'ANNE GARRÉTA

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
VALÉRIE PROVOST

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À mes parents, Sylvie et Gilles,  
qui m'ont toujours encouragée  
à devenir ce que je voulais.*

## REMERCIEMENTS

À Martine, merci pour la direction, les conseils et les encouragements. Merci surtout d'enseigner ce que tu enseignes, et avec tant de passion. Tes cours m'ont permis de développer l'enthousiasme pour la recherche qui m'a poussée à faire la maîtrise et m'a portée jusqu'à aujourd'hui.

Stéphanie, ma première lectrice, sans toi ce mémoire ne serait vraiment pas ce qu'il est. Merci pour ton écoute, ta rigueur et ton jugement tout au long de ce processus. Tu as souvent compensé pour mon manque de recul. Je te dois beaucoup.

J'envoie aussi un merci outremer à Lina Laubish, qui a traduit pour moi un article pertinent qu'il m'était impossible de comprendre. Tu as fait du bon travail. Danke!

Jean-Mathieu, merci pour ton infinie patience, malgré tous ces moments où le stress m'a gagnée et m'a rendue insupportable. Merci pour ton apaisement, tu es mon calme.

Astrid, aussi, merci pour ton écoute debout dans la cuisine. Dire tout haut aide souvent à mieux écrire par la suite.

Finalement, merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour le soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
NORME ET LIMINALITÉ .....	8
1.1 La norme .....	8
1.1.1 La norme linguistique : construction de la perception universelle du masculin .....	13
1.1.2 La norme narrative : fondements du récit structuraliste .....	20
1.2 La liminalité .....	25
1.2.1 Le transgenre : au-delà du <i>either/or</i> .....	31
1.2.2 Le spectre : l'identité en soi hors de soi .....	35
CHAPITRE II	
STRATÉGIES LINGUISTIQUES : ESQUISSE DE PERSONNAGES TRANSGENRES .....	39
2.1 Évitement des marques de genre grammaticales .....	40
2.2 Pistes et fausses pistes : les stéréotypes .....	46
2.3 Le spectre du masculin : écueils de certaines stratégies linguistiques? .....	57
CHAPITRE III	
ÉCLATEMENT DE LA STRUCTURE NARRATIVE : ESQUISSE DE PERSONNAGES SPECTRAUX .....	65
3.1 Le temps qui déborde .....	66
3.1.1 Le temps en boucle dans <i>Ciels liquides</i> .....	66
3.1.2 Fin et mort dans <i>Sphinx</i> .....	73
3.2 Ni dedans ni dehors : le lieu hors lieu du spectre .....	75
3.2.1 L'hétérotopie : lieu réel-irréel .....	76

3.2.2	Le miroir : cet ici qui est là-bas .....	81
3.2.3	La ville et l'ouverture .....	83
3.2.4	La voix silencieuse .....	86
CONCLUSION .....		91
RÉFÉRENCES .....		96

## RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse les stratégies d'écriture qu'a employées Anne Garréta dans les romans *Sphinx* et *Ciels liquides*, ainsi que leur effet sur les personnages. Plus précisément, il montre comment l'auteure s'est servi des normes littéraires et narratives pour créer des personnages dont l'identité est liminale, c'est-à-dire en mouvement. S'inscrivant dans une perspective féministe, l'analyse interroge à la fois les normes identitaires sexuées et celles qui servent à définir le concept même d'identité. En définitive, elle démontre comment une déconstruction du sujet permet d'élargir le champ des possibles identitaires.

Le premier chapitre est consacré à l'élaboration des concepts et notions qui seront ensuite utiles à l'analyse. D'abord, la notion de norme au sens large est expliquée, suivant les réflexions de Judith Butler sur le genre. Elle sert ensuite de base pour aborder plus précisément la norme linguistique et la norme narrative. Ensuite, le concept anthropologique de liminalité est circonscrit et, une fois dégagé de son contexte d'origine, mis en relation avec deux figures liminales : le transgenre et le spectre.

Le second chapitre s'intéresse au jeu de Garréta avec la norme linguistique, particulièrement en ce qui concerne l'évitement de la marque de genre grammaticale et l'utilisation des stéréotypes sexués. Il analyse également la place du masculin à valeur neutre et/ou universelle dans les romans de l'auteure. Tout au long du chapitre, l'analyse démontre comment l'écriture réussit à créer des personnages transgenres, lesquels permettent à la fois de révéler et de dépasser la norme du genre.

Le troisième chapitre est dédié à l'étude de la structure narrative des deux romans, plus spécifiquement des dimensions du temps et de l'espace. Il montre comment, d'une part, le déplacement et la multiplication des repères temporels et, d'autre part, le choix de lieux liminaux sert à créer des personnages dont l'identité reste indéfinie. Ces derniers permettent en outre de questionner le concept d'identité pour le penser de manière inclusive.

Mots clés : norme, liminalité, Anne Garréta, Sphinx, Ciel liquides, transgenre, spectre, identité, genre, linguistique, narrative.

## INTRODUCTION

La langue, la littérature et, plus globalement, tout ce qui est inclus dans ce qu'on appelle la « culture » constituent ce par quoi sont forgées et véhiculées les idées qu'on se fait du monde et des choses. Comme l'exprime Luce Irigaray dans *Éthique de la différence sexuelle*, ces idées sont teintées de la valeur universelle accordée à l'« homme » : « La société, la culture, le discours [sont actuellement] le monopole à valeur universelle d'un sexe qui méconnaît les empreintes du corps et de sa morphologie sur les créations imaginaires et symbolique. » (Irigaray, 70) Si nous ressentons un sentiment d'indignation face à l'exclusion qu'implique cette manière de penser l'être humain, nous éprouvons également un vif intérêt pour les implications qu'elle a dans notre domaine de recherche. En effet, les répercussions de cette vision de l'« homme » dans la langue et dans la littérature vont au-delà de la simple convention ou de la commodité; ce n'est pas « par hasard » ou encore dans le but « d'alléger le texte » que le masculin à prétention universelle est employé, dans le langage courant comme dans les textes littéraires. Selon nous, cela dénote tout autant que maintient une division du monde basée sur l'identité et une domination de certains groupes sur les autres. De façon plus personnelle, en tant que féministe, cela nous pose un problème pratique : comment écrire dans une langue qui est en elle-même sexiste?

Pour nous, la réflexion de Judith Butler sur la norme est donc une piste prometteuse pour arriver à penser la langue et la littérature d'une manière qui soit inclusive de toute l'humanité. Dans l'introduction de sa collection d'essais intitulée *Undoing Gender*, elle décrit ainsi l'expérience qu'elle nomme « *becoming undone* » :

Sometimes a normative conception of gender can undo one's personhood, undermining the capacity to persevere in a livable life. Other times, the experience of a normative restriction becoming undone can undo a prior conception of who one is only to inaugurate a relatively newer one that has greater livability as its aim. (Butler, 2004, 1)



Considéré comme une norme, le genre peut donc aussi bien constituer un frein à l'épanouissement des individus, que le point de départ, une fois déconstruit, de la construction d'une nouvelle identité qui leur permet d'atteindre une certaine plénitude. Cette façon de voir la norme comme un matériau identitaire malléable nous semble incontournable, notamment dans le cadre d'une réflexion féministe. En effet, bien qu'elle concède à la norme son caractère restrictif, qui entrave le processus d'accomplissement de certaines personnes, elle la considère également comme une contrainte au potentiel créateur, un peu comme le serait la contrainte artistique : un certain nombre d'éléments fixes, à partir desquels il est possible de jouer ou, en d'autres mots, un moteur de création. Vue de cette manière, la norme, si omniprésente et écrasante soit-elle, laisse aux individus un espace de liberté.

Il est donc essentiel, de notre point de vue, que la notion de norme se trouve au cœur de la réflexion féministe que nous souhaitons développer. Elle permet en effet de dépasser la dénonciation du sexisme et de l'aliénation des femmes pour s'attaquer à la racine du problème. Comme le résume Butler alors qu'elle traite de la critique du racisme de Frantz Fanon, au-delà des inégalités sociales, c'est la catégorie d'humain elle-même qui est forgée par les différentes normes qui régissent la société, notamment celles que constituent la race et le genre : « [...] no one who is not a "man" in the masculine sense is a human, suggesting that both masculinity and racial privilege shore up the notion of the human. » (13) Les injustices induites par les catégories raciales et sexuées ont donc des effets qui vont bien au-delà du droit – même si les luttes pour l'égalité sont souvent orientées en ce sens, comme le laissent penser les expressions courantes « Mouvement des droits civiques aux États-Unis (civil rights movement) » ou « Lutte pour les droits des femmes » – : elles déterminent à qui, dans une société, est octroyé le statut d'humain. Travailler directement sur les normes identitaires constitue donc une manière de faire en sorte que ce statut devienne inclusif.

L'auteure que nous avons choisi d'analyser dans ce mémoire s'inscrit selon nous dans ce genre de projet. En effet, Anne Garréta, après la publication de son premier roman, a été acceptée en tant que membre de l'Oulipo, l'Ouvroir de littérature potentielle. Ce groupe français, créé en 1960, a pour principale caractéristique l'importance qu'il accorde à la contrainte littéraire. Julie Lachapelle, dans son mémoire intitulé *Le réalisme travesti ou*

*l'illusion de la réalité dans le roman Sphinx d'Anne Garréta*, décrit ainsi la démarche artistique de l'Oulipo :

Qu'elle soit d'ordre formel ou sémantique, mathématique ou linguistique, la contrainte peut [...], lorsqu'elle est réussie, constituer un moteur de création, une source d'inspiration qui part de la forme, mais se retrouve aussi dans le contenu. [...] Elle apparaît d'autant plus fructueuse, et ouverte à l'analyse, lorsque la forme rejoint le fond, lorsque, par exemple, une contrainte formelle ou linguistique est sous-entendue dans le récit qu'elle vient alors enrichir. (Lachapelle, 2006, 3)

L'appartenance de Garréta à l'Oulipo témoigne donc d'une certaine conception de la littérature qui va de paire avec celle que Butler a de la norme : une conception où la contrainte ne représente pas un obstacle, mais la possibilité de créer quelque chose de nouveau. On peut donc supposer que les romans de Garréta sont le résultat d'un jeu qui ne concerne pas seulement le contenu (l'histoire en tant que telle), mais également la forme. Néanmoins, notre lecture de ses romans ne vise pas à analyser les contraintes qu'elle s'est données – ou encore, lorsqu'elles ne son pas explicites, à les découvrir – : ce que nous voulons observer, ce sont les traces de son jeu avec les normes littéraires, et les effets que ce jeu peut avoir.

Nous avons choisi de limiter notre analyse à deux romans de Garréta qui nous semblent être en continuité l'un avec l'autre : *Sphinx*, son premier roman publié en 1986, et *Ciels liquides*, publié en 1990. Notre choix n'est pas chronologique, car un autre livre a été publié entre ceux-ci : *Pour en finir avec le genre humain*, en 1987. La raison qui justifie notre sélection est que nous avons réalisé qu'un lien résidait dans le jeu qu'ils opèrent, chacun à sa manière, sur les normes linguistiques et narratives. C'est ce qui a décidé de notre angle d'analyse : nous étudierons comment Garréta utilise certaines normes linguistiques et narratives pour arriver à créer des personnages dont l'identité puisse constituer une forme de résistance à la norme.

Pour pouvoir traiter de cette résistance, il nous fallait donc trouver un concept qui ne soit pas en opposition à la norme, mais qui témoigne des possibilités subversives que cette dernière recèle. C'est pourquoi le concept anthropologique de *liminalité* nous a paru pertinent : il désigne une phase des rites de passage qui échappe aux normes en vigueur, mais qui est

néanmoins constitutive de l'ordre social. Plus spécifiquement, Arnold van Gennep et Victor W. Turner, dans leurs ouvrages respectifs, montrent comment les individus qui participent à de tels rites se retrouvent dans un incessant mouvement qui les fait osciller entre deux identités fixes et souvent opposées, échappant ainsi aux classifications culturelles normales. Pour nous, c'est la manière idéale de penser la contrainte littéraire : un jeu qui ne soit pas hors de la norme, ni en opposition avec elle, mais qui ébranle sa fixité pour créer de nouvelles significations. C'est également en ce sens que nous avons choisi deux figures liminales qui, selon nous, représentent chacune à sa manière ce que peut être une identité liminale et qui, en plus, nous serviront à faire le pont entre la contrainte formelle et l'effet sur les personnages. Ces deux figures sont : le *transgenre* et le *spectre*.

Notre mémoire se veut donc l'analyse d'un exemple de la manière dont la littérature est influencée par et peut influencer à son tour les conceptions de l'identité. D'une manière plus précise, il s'agit de saisir la liminalité dans les deux romans d'Anne Garréta, et de déterminer les effets qu'elle provoque sur l'identité des personnages. Pour mener à bien ce projet, nous croyons qu'il est essentiel, tout d'abord, de revenir au point de départ de notre réflexion pour comprendre comment fonctionne la norme. Inspirée des ouvrages de Judith Butler, *Gender Trouble* et *Undoing Gender*, nous verrons d'abord, au début de notre premier chapitre, comment son étude du genre comme norme dépasse ce cadre spécifique pour arriver à cerner le fonctionnement de la norme en général. Ce choix est d'autant plus pertinent que, suivant Butler, nous considérons que le genre constitue une des bases principales de la construction identitaire. Ensuite, nous verrons comment cette compréhension de la norme peut s'appliquer en littérature, plus précisément en regard des deux aspects que nous avons énoncés plus haut : linguistique et narratif. En premier lieu, nous étudierons le caractère normatif de la langue en nous basant sur les réflexions d'Anna Livia qui, elle aussi, s'intéresse plus spécifiquement au genre. Nous prendrons de plus appui sur *Le bon usage*, d'André Goose et Maurice Grévisse, pour dégager certains exemples linguistiques qui nous permettront de faire le lien avec la norme du genre de Butler. En deuxième lieu, nous verrons comment les réflexions de Judith Roof sur le récit structuraliste peuvent nous éclairer sur la norme narrative. Également orientée sur le caractère genré de la norme, l'analyse de Roof complète bien celles de Butler

et de Livia, en insistant particulièrement sur l'hétérocentrisme. Nous proposons enfin de considérer cette première partie comme l'appropriation de ce qui constituera, ensuite, le matériau littéraire analysé.

Une fois que nous aurons bien compris la norme, nous pourrions nous pencher, dans le reste du Chapitre I, sur le concept de liminalité, tel que développé par van Gennep et Turner. Notre défi sera de réussir à dégager le « moment » liminal de la structure des rites de passage, pour ne retenir que les éléments qui seront utiles à notre analyse. Nous souhaitons ainsi donner à cette partie non pas le caractère d'une définition de ce qu'*est* la liminalité – nous la considérons plutôt dans ce qu'elle a d'*indéfinissable* – mais l'aspect d'une esquisse de ce qu'elle *peut* être. Ensuite, nous aborderons les deux figures qui, selon nous, permettent de mieux ancrer le concept abstrait de liminalité, tout en servant à bâtir un pont avec les normes de la linguistique et de la narrativité. La première figure est celle du transgenre, que nous verrons principalement d'après les réflexions de Kate Bornstein. Le transgenre, en plus de présenter toutes les caractéristiques de la liminalité, est selon nous la figure idéale pour repenser la norme du genre, car il englobe à lui seul les catégories que régit cette norme. La seconde figure est celle du spectre, élaborée par Jacques Derrida, qui permet d'élargir la réflexion en présentant une manière différente de penser l'être humain : le penser dans sa possibilité de mouvement, plutôt que de le confiner à des catégories.

La norme et la liminalité étant ainsi bien circonscrites, nous verrons comment *Ciels liquides* et *Sphinx*, par leur travail sur les normes de la langue et du récit, s'inscrivent dans une pratique d'écriture que nous qualifions de liminale. Dans les termes de Butler, nous pourrions dire que nous nous intéresserons à la manière dont Garréta *défait* les restrictions linguistiques et narratives et s'en sert pour créer quelque chose de nouveau. Dans le Chapitre II, nous analyserons la manière dont elle joue avec la norme linguistique pour permettre de penser le genre au-delà de l'opposition féminin/masculin. Sans nécessairement être convoqués systématiquement, les réflexions de Livia sur le genre dans la langue, ainsi que les exemples tirés de l'ouvrage de Goose et Grévisse apparaîtront en filigrane dans cette analyse. Les stratégies de l'évitement de la marque de genre et de l'utilisation du stéréotype par Garréta seront plus particulièrement étudiées, ainsi que quelques « problèmes » posés par ces

contraintes. Tout au long du chapitre, nous pourrions constater que le travail sur la langue produit un effet sur les principaux personnages des deux romans, qui leur attribue certaines caractéristiques de la figure transgenre que nous aurons définie au Chapitre I.

Dans le Chapitre III, nous étudierons le travail de Garréta sur la norme narrative, particulièrement sur les dimensions du temps et de l'espace. Pour notre analyse de la structure temporelle des deux romans, la réflexion de Roof sur le récit structuraliste nous servira de point de repère, accompagnée d'une analyse que Derrida a menée d'un texte de Maurice Blanchot. Ainsi, nous pourrions voir comment les principales oppositions binaires constituant la norme narrative sont détournées par Garréta pour donner des récits qui ne sont pas linéaires. Pour notre étude de la dimension spatiale, nous nous appuyerons sur la notion d'*hétérotopie*, proposée par Michel Foucault, qui selon nous s'allie parfaitement à la pensée de Roof sur le récit. Nous arrêterons ainsi notre analyse sur quelques lieux des deux romans que nous trouvons significatifs en regard de leur caractère hétérotopique. Enfin, nos observations sur le temps et l'espace mettront en lumière l'effet spectral qui se dégage des textes, et qui produit des personnages qui ne peuvent être pensés comme morts *ou* vivants.

Ultimement, nous espérons que cette analyse puisse être considérée comme un exemple littéraire des possibilités que recèlent une réflexion et un travail sur la norme. Sans prétendre à une portée universelle de notre travail, nous aimerions qu'il puisse s'inscrire au sein d'un effort collectif pour repenser les identités, d'une lutte à laquelle nous croyons que participent les aut-eur-e-s que nous convoquons dans notre mémoire. Comme l'exprime Butler, cette tâche n'est pas celle d'inventer de nouvelles catégories précises de l'être humain, mais bien de préparer le terrain à la venue de nouvelles configurations de celui-ci :

The task here is not to celebrate each and every new possibility *qua* possibility, but to redescribe those possibilities that *already* exist, but which exist within cultural domains designated as culturally unintelligible and impossible. If identities were no longer fixed as the premises of a political syllogism, and politics no longer understood as a set of practices derived from the alleged interests that belong to a set of ready-made subjects, a new configuration of politics would surely emerge from the ruins of the old. (Butler, 1999, 203; l'auteure souligne)

Nous souhaitons donc que notre analyse réussisse à démontrer comment les romans d'Anne Garréta, *Sphinx* et *Ciels liquides*, œuvrent à transformer la littérature et, de manière plus large, la façon de concevoir les identités.

## CHAPITRE I

### NORME ET LIMINALITÉ

#### 1.1 La norme

La norme est une notion vaste qui peut être étudiée dans plusieurs disciplines, et ainsi être interprétée de plusieurs façons. C'est pourquoi nous avons décidé de nous baser sur la définition qu'en donne Judith Butler, car si elle la met surtout en lien avec la notion de genre sexué, elle la développe d'une manière qui permet de lier les questions identitaires avec l'analyse littéraire. Nous nous concentrerons ainsi sur deux des ouvrages dans lesquels elle développe le concept de norme: *Gender Trouble* et *Undoing Gender*.

Une chose primordiale à établir avant tout, c'est la différence entre la norme et la règle. En effet, Judith Butler précise que la norme, bien que souvent confondue avec elle, ne peut se réduire à la règle. Liées entre elles par une relation d'interdépendance, c'est cependant la norme qui semble primer dans la cohérence des systèmes de règles : « Although the norm is sometimes used as synonymous with “the rule,” it is clear that norms are also what give rules a certain local coherence. » (Butler, 2004, 49) La norme, bien qu'elle tire sa consistance d'une panoplie de règles, n'en demeure pas moins le système qui produit ces règles, les lie entre elles, leur donne un pouvoir d'action, et les justifie. Paraphrasant François Ewald, dont le travail se situe dans la suite des théories de Michel Foucault, Butler explique ainsi le pouvoir de la norme : « [...] the norm emerges conceptually not only as *a particular variety of rules*, but also as *a way of producing them*, and as *a principle of valorization*. » (49; l'auteure souligne) Non seulement la norme possède-t-elle des caractéristiques englobantes, comme ce serait le cas de la catégorie, mais c'est également elle qui permet de créer les règles et de leur donner une valeur. On peut comprendre et appliquer une règle sans avoir conscience de la

norme, mais c'est cependant cette dernière qui rend cohérente la première, voire qui permet à la règle d'exister en premier lieu. En effet, sans la norme, appliquer simplement une règle paraîtrait arbitraire. La norme, acceptée par défaut, légitime la règle. Également, en les liant entre elles et en les organisant en un système cohérent, la norme octroie aux règles un pouvoir productif qu'elles ne pourraient avoir sans cette cohérence. Sans elle, elles ne seraient que des contraintes : « According to Ewald, the norm transforms constraints into a mechanism, and thus marks the movement by which, in Foucaultian terms, juridical power becomes productive; it transforms the negative restraints of the juridical into the more positive controls of normalization; thus the norm performs this transformative function. » (49) Le concept de norme nous procure donc, en regard des règles, une manière de les envisager entre elles comme un système de pouvoir, comme un tout qui peut agir et transformer, au lieu de ne les voir que comme des règles indépendantes qui n'existent qu'en elles-mêmes et qu'on n'applique que parce qu'on le doit. En englobant la règle dans quelque chose de plus grand qu'elle, on en vient plus facilement à constater qu'elle est liée à certaines valeurs et idéologies et, ainsi, qu'elle n'est pas immuable.

Néanmoins, il faut faire attention de ne pas voir la norme comme une entité préexistant à la règle, une sorte d'origine de laquelle la règle découlerait. C'est pourquoi la notion de *performativité*, telle que développée par Judith Butler, est importante à intégrer à notre compréhension de la norme. Ainsi, au lieu de la voir dans un rapport hiérarchique avec les règles qu'elle produit, la norme étant première et les règles venant ensuite, nous pouvons envisager ces dernières dans un rapport d'interdépendance sans premier ni second terme. La norme est donc ce qui rend possible une cohérence de la règle (une sorte de prétexte, une justification) au même titre que ce sont les règles *performées* qui créent l'illusion de préexistence ou d'essentialisme de la norme. Dans *Gender Trouble*, Butler élabore sa théorie de la performativité en lien avec le genre, qu'elle conçoit comme une norme. Selon elle, il n'y a pas de vrai genre qui précède les actes accomplis par chaque personne; si le genre les dicte, en quelque sorte, et permet leur cohérence, il n'est en réalité que la somme de ces actes performés et répétés : « Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in



time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. » (1999, 191; l'auteure souligne) La relation entre le genre (norme) et les actes performés (règles) en serait donc une qui se retourne sur elle-même, une sorte de boucle sans début ni fin qui invalide la compréhension traditionnelle et linéaire du genre comme étant la cause de multiples effets appelés par elle. De cette façon, c'est la répétition des actes qui produit une espèce d'*effet* de genre : une performance qui ne constitue en fait qu'une imitation. Le genre est donc l'imitation d'un idéal qui n'existe pas, la copie d'une copie pour laquelle il n'existe pas d'original. Plus simplement, ce n'est pas parce qu'on est une femme qu'on est féminine; c'est parce qu'on performe l'idée de la féminité qu'on est reconnue comme femme. C'est ce qui différencie la manière de voir les actes comme performatifs du genre, de la manière de les voir comme l'expression de celui-ci:

The distinction between expression and performativeness is crucial. If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. (192)

Selon la théorie de la performativité, le genre n'est donc pas une essence individuelle ou une vérité; c'est une norme adoptée dans le cadre de l'organisation d'une société donnée, à une époque donnée, et naturalisée pour en faire une des bases de l'identité. Plus spécifiquement, c'est une invention, mise en place par les institutions et faisant partie d'un système de régulation de la sexualité qui oblige à une sexualité reproductive et donc hétérosexuelle (186). Par ailleurs, voir l'hétérosexualité comme une norme permet d'effacer son aura de naturalité et de se sortir de ce que Butler appelle la *matrice hétérosexuelle* (aussi décrite comme « the compulsory order of sex/gender/desire »), qui veut qu'à un sexe corresponde un genre (par exemple, qu'à mâle corresponde homme), qui lui-même oriente les désirs vers le sexe/genre opposé (208, note 6). Cette idée d'opposition est primordiale à la compréhension de la norme, car elle révèle son fonctionnement binaire, c'est-à-dire le fait qu'elle est constituée par deux termes qui sont considérés comme étant le contraire l'un de l'autre. Par exemple, le genre serait construit de l'opposition du féminin et du masculin, qui eux-mêmes contribuent à la construction d'une autre norme, l'hétérosexualité. En désignant

le genre et l'hétérosexualité comme des normes, Butler détruit la relation de cause à effet (*the compulsory order*) qui unit ces termes et révèle l'hétérocentrisme qu'ils comportent.

On pourrait ainsi dire que c'est d'acte en acte et de norme en norme que les identités sont performées : répétées et si bien imitées qu'en fait, on les perçoit comme des essences, comme des espèces de forces naturelles bien en place qui gouverneraient tout le reste. Butler le résume ainsi : « Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being. » (45) La définition de Judith Butler révèle la manière dont les « identités » sont constituées en tant qu'ontologies à travers le temps et l'histoire et sont ainsi prises comme données naturelles et immuables. Ces données nous précèdent. Elles sont là depuis toujours dirait-on, elles font partie du monde tel qu'on le connaît, de la vie telle qu'on la vit, à un point tel qu'on ne les remarque même plus. C'est ainsi que la norme en vient à constituer ce qui est considéré comme le réel : des données stables qui ne sont pas remises en question. Cette particularité de la norme témoigne en outre du caractère construit de son autorité :

The norm is not exterior to its field of application. Not only is the norm responsible for producing its field of application [...], but *the norm produces itself in the production of that field*. The norm is actively conferring reality; indeed, only by virtue of its repeated power to confer reality is the norm constituted as a norm. (2004, 52; l'auteure souligne)

Selon Butler, la norme se produit donc elle-même, et ce par le seul pouvoir qu'on lui attribue de déterminer la réalité. Ainsi, cette apparence d'essentialité qu'elle semble posséder se révèle en fait n'être qu'une illusion : son pouvoir n'émane que de l'anticipation qu'on a de son pouvoir (1999, xv).

Cependant, on a beau connaître le subterfuge quant au caractère supposément naturel de la norme et à sa capacité d'être prise pour la vérité, son pouvoir reste néanmoins effectif et se réalise à travers le principe d'exclusion. En effet, en se posant comme une vérité, comme une base pour la compréhension du monde, la norme distingue ce qui est intelligible de ce qui ne l'est pas. De la sorte, on peut stipuler, comme le fait Butler, que ce qui se trouve hors des normes de la société et du langage est considéré comme inintelligible : « To find that you are

fundamentally unintelligible (indeed, that the laws of culture and of language find you to be an impossibility) is to find that you have not yet achieved access to the human [...] because the norms by which recognition takes place are not in your favor. » (2004, 30) Ainsi, les personnes exclues des normes d'identification sont évincées de l'intelligible humain et condamnées à la mort sociale, lorsque ce n'est pas à la mort physique (8). C'est dans cette optique que les réflexions de Butler sur la norme et sa théorie de la performativité tentent d'inclure les « minorités » sexuelles dans une réflexion sur le binarisme qui gouverne la notion de genre: « *Gender Trouble* sought to uncover the ways in which the very thinking of what is possible in gendered life is foreclosed by certain habitual and violent presumptions. [...] we ought to be able to think [minorities] before we come to any kind of conclusion about them. » (1999, viii) Dévoiler la norme qui les évince du possible dispose à une ouverture qui permet de ne pas exclure d'office l'impensable et d'explorer ce qui paraît *a priori* incompréhensible. Le champ de l'intelligible s'en voit ainsi considérablement élargi.

Néanmoins, ces considérations à propos des « minorités » montrent que même ce qui est « hors norme » est en fait toujours à l'intérieur, puisque ce n'est qu'en fonction de la norme que l'on considère ce qui n'en fait pas partie. Autrement dit, ces « minorités » ne sont des minorités que dans la mesure où elles sont définies en relation à une présupposée « majorité ». Ne pas être normal, c'est donc faire tout de même partie de la norme. En effet, il semble impossible, selon Butler, de se sortir de la norme : « The question of what it is to be outside the norm poses a paradox for thinking, for if the norm renders the social field intelligible and normalizes that field for us, then being outside the norm is in some sense being defined still in relation to it. » (2004, 42) Les tentatives pour se sortir de la norme n'échappant pas à la notion d'intelligibilité, elles seraient donc vaines, aboutissant toujours à des créations déterminées par la norme elle-même : par les normes langagières, sexuelles, familiales, etc. Sans pour autant donner un statut d'origine ou de totalité englobante à la norme, cette constatation nous mène à affirmer que la pensée entière est normalisée : tellement fixée d'avance qu'il serait difficile d'imaginer quoi que ce soit qui se situe en-dehors. Cette constatation peut sembler très pessimiste et c'est ce que plusieurs critiques féministes ont reproché à l'approche déconstructionniste de Butler. En effet, selon ces

critiques, affirmer que l'on est toujours déterminé-e par le langage (ou toute autre norme) dépouillerait les individus (en particulier les « minorités ») de l'agentivité qui leur est nécessaire pour changer les choses<sup>1</sup>. Selon nous, il est faux d'affirmer que cette vision ne contient aucune possibilité d'action : comme nous le verrons plus loin, elle inclut une réflexion sur ces espaces qui, bien qu'ils soient situés au cœur de la norme, permettent d'en révéler le fonctionnement et ainsi de la subvertir. C'est ce que nous appellerons la *liminalité* et que nous expliciterons davantage à la section 1.2. Pour l'instant, nous allons poursuivre notre exploration de la norme et nous intéresser à la manière dont nous pouvons appliquer ce concept à l'étude de textes littéraires.

### 1.1.1 La norme linguistique : construction de la perception universelle du masculin

La grammaire française, via ses précis et ses manuels, est souvent présentée comme un amalgame de règles et d'exceptions dont les liens restent flous. Pourtant, la langue est, comme tout dispositif langagier, construite de normes qui lient les règles entre elles et leur donne leur pouvoir d'action. Cela explique, notamment, les changements que l'on observe dans la langue à toutes les époques : tout comme c'est le cas pour les normes gouvernant l'identité de genre, les normes linguistiques sont susceptibles de changer, suivant les idéologies dominantes, et avec elles les règles grammaticales qui les constituent. Tâchons donc de voir comment le concept de norme que nous avons développé précédemment peut s'appliquer en linguistique, notamment à l'aide des réflexions qu'Anna Livia a déployées d'abord dans *Queerly Phrased – Language, Gender, and Sexuality*, un ouvrage coédité avec Kira Hall, puis dans *Pronoun Envy – Literary Uses of Linguistic Gender*. Nous nous

---

<sup>1</sup> Aux États-Unis, le débat sur la possible alliance, souhaitable ou non, entre le féminisme et le courant de la déconstruction a fait couler beaucoup d'encre avant même la sortie de *Gender Trouble*, et occasionne encore des divergences au sein du mouvement féministe. Les ouvrages et articles sur le sujet sont nombreux et ne peuvent être synthétisés ici. Pour un exemple nuancé des critiques féministes sur la déconstruction et sur la façon dont elle dépossède les individus d'une capacité d'agir politiquement, lire Linda Alcoff, « Cultural Feminism Versus Post-Structuralism : The Identity Crisis in Feminist Theory », dans *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, 1988, vol. 13, no 3, p. 405-436; et Mary Poovey, « Feminism and Deconstruction », dans *Feminist Studies*, Spring 1988, vol. 14, no 1, p. 51-65.

pencherons ensuite plus spécifiquement sur les normes linguistiques qui nous serviront à l'analyse des romans d'Anne Garréta.

D'abord, Anna Livia considère que la langue ne fait pas que refléter le réel, mais qu'elle contribue à le façonner. En effet, ce qu'on appelle communément « le réel » n'est pas, disons, le monde tel qu'il se présente à soi, mais plutôt le monde tel qu'on le perçoit; et cette perception que chaque personne a du monde et des choses est modelée par la langue. C'est ce que Livia appelle le déterminisme linguistique : « [...] linguistic determinism [...] posits that the language one speaks determines one's perception of reality. » (Livia, 2001, 11) La langue est donc un des principaux instruments qui permet d'organiser la pensée, et elle a en ce sens une influence majeure sur celle-ci. Bien entendu, le langage ne se résume pas qu'à la langue et cette dernière n'est pas la seule à être déterministe des perceptions humaines. Néanmoins, pour les besoins de notre travail, nous nous bornerons seulement à cet aspect. La langue possède donc un pouvoir sur la manière dont on voit le monde. Expliqué ainsi, le déterminisme linguistique semble stipuler l'existence d'un monde en soi, que les individus perçoivent différemment selon leur contexte culturel (duquel la langue fait partie), mais qui, en quelque sorte, précède cette perception humaine. Cependant, la position d'Anna Livia va plus loin et suggère que non seulement la langue détermine la perception, mais elle est un des outils culturels qui servent à construire le monde, à lui donner une existence. En effet, dans l'introduction de *Queerly Phrased*, elle positionne le déterminisme linguistique dans la lignée des réflexions postmodernes qui, suivant Michel Foucault, stipulent que c'est l'acte même de nommer qui produit l'existence du monde et des choses (Hall et Livia, 1997, 8). En les imprégnant d'un sens, la langue les rend intelligibles; en d'autres termes, elle permet aux humains de les *penser* et c'est ce qui leur confère une existence : « [...] categorizing creates or constitutes that to which it refers to [...] » (8) Mettre en mots, c'est classer les personnes et les choses : c'est les faire entrer dans la norme, dans la sphère de l'intelligible. Le déterminisme linguistique fonctionne donc comme une boucle où la langue nomme une chose, qui est créée par cet acte même de nommer. En termes linguistiques, on pourrait dire que c'est le signifiant qui crée le signifié, et pas le contraire.

Il y a donc un lien entre le déterminisme linguistique et la norme, comme le précisent Anna Livia et Kira Hall. En effet, si la norme (par exemple, le genre) est produite par la répétition d'une série d'*actes* performés, elle l'est aussi par la performance d'une série d'actes de langage (*speech acts*). La langue participe donc du processus de performativité tel que développé par Judith Butler : « [...] gender is performative because it calls itself into existence by virtue of its own felicitous pronunciation. » (11) Suivant ce raisonnement, on ne dirait donc pas que l'on écrit ou que l'on dit des choses à propos du genre, mais plutôt que le genre est, en partie, dit et écrit. De plus, comme c'est le cas pour les actes corporels, les actes de langage acquièrent leur pouvoir de détermination du fait de leur répétition. On ne dirait donc pas que le genre est simplement dit, mais qu'il est performé par la répétition d'une série de *speech acts* qui, à force d'être dits, écrits, entendus et lus, ne sont plus de simples paroles, mais bien des prescriptions : « [...] as with the classic utterance "It's a girl", statements of gender are never merely descriptive but prescriptive, requiring the referent to act in accordance with gender norms and, moreover, to create the appropriate gender in every culturally readable act she performs [...] » (12). L'exemple que donnent Livia et Hall est révélateur : le fait de dire « C'est une fille » prescrit, notamment, leur propre utilisation du pronom féminin « she » pour parler du « référent », précédemment désigné par le pronom neutre « it ». Le genre féminin du « référent » est ainsi performé par un *speech act* (« It's a girl ») qui n'est que la reproduction d'une prescription maintes fois répétée dans un contexte culturel précis. Le pouvoir créé par cette répétition est ce qui explique le caractère « logique » de l'emploi du pronom féminin : on peut difficilement questionner l'emploi du « she », car il est le pronom normalement utilisé pour référer au nom « girl ».

Le genre est donc performé par la langue, tout comme il l'est par le corps à travers des actes. Cependant, la langue (tout comme le corps d'ailleurs) est plus qu'un simple outil : elle est, elle aussi, normée, c'est-à-dire régie par des normes, lesquelles sont performées par la répétition de règles. Cet ensemble de normes, vu d'une façon globale, est ce qu'on appelle la grammaire. Normes et règles grammaticales fonctionnent ainsi comme le font le genre et les actes : une norme appelle et construit des règles qui, performées et répétées, confèrent à la norme son existence et lui donnent une valeur de vérité ou, comme le formule Roman Jakobson, de

nécessité : « Dans le domaine des arts figuratifs, les principes de la géométrie constituent [...] une “belle nécessité”. C'est la même nécessité qui, dans le langage, marque de son sceau les “significations grammaticales” » (Jakobson, 1977, 101). Si l'on suit le principe du déterminisme linguistique, cette « nécessité » linguistique influence la manière dont on perçoit et organise le soit-disant « réel ». Élever des normes et des règles au rang de nécessité fait donc en sorte qu'il est plus difficile de les remettre en question; et ainsi qu'une certaine perception du monde est privilégiée.

Pour les fins de notre analyse, nous nous concentrerons maintenant sur certaines des normes et des règles qui régissent le genre en grammaire française<sup>2</sup>. Une des règles que l'on utilise presque chaque fois que l'on prend la parole ou le stylo est celle qui veut que les pronoms personnels « s'accordent en genre, en nombre et en personne » avec l'élément qu'ils « représentent » (Goose et Grévisse, 2007, § 653). C'est cette règle qui a été appliquée dans l'énoncé de Livia et Hall vu plus haut : l'élément « girl » étant considéré féminin, le pronom qui le représente doit également être féminin, d'où l'utilisation du « she ». Pour ce qui est des mots désignant des êtres humains, cette règle se fonde sur une croyance naturaliste : le genre grammatical est réputé se référer au sexe biologique de la personne désignée. Comme l'explique Céline Labrosse, dans son ouvrage *Pour une grammaire non sexiste*, « [t]outes les théories sur l'origine du genre aboutissent, totalement ou partiellement, à la différenciation, dans la nature, des femmes et des hommes. [...] la croyance [veut] que le genre grammatical [puisse] refléter la réalité des attributs masculins et féminins » (Labrosse, 1996, 23). C'est ce que Damourette et Pichon ont nommé la *sexuiseemblance*, un phénomène de personnification des mots qu'ils qualifient « d'affectif » et qui, appliqué aux mots désignant des choses et des idées, leur donne un caractère sexué : « [...] les vocables français féminins en arrivent à ne pouvoir au figuré être comparés qu'à des femmes. » (cité dans Jakobson, 148) Par ce caractère sexué, les mots véhiculent des valeurs, des caractéristiques dites féminines ou masculines. Cette vision traditionnelle s'inscrit tout à fait dans l'ordre de la matrice

---

<sup>2</sup> Nous avons choisi comme point d'ancrage *Le bon usage*, de Goose et Grévisse, en tant qu'ouvrage de référence couramment utilisé dans plusieurs domaines pour déterminer ce que l'on peut et ne peut pas écrire en français.



hétérosexuelle identifiée par Judith Butler et vue précédemment, qui veut que d'un sexe « naturel » découle un genre qui en soit le reflet culturel. Cependant, selon la logique du déterminisme linguistique, développée par Anna Livia, ce serait plutôt le contraire : c'est l'application répétée de la règle qui donne l'impression que le genre découle naturellement du sexe. En fait, en poussant plus loin cette réflexion, nous pouvons affirmer que l'accord *exclusivement* au féminin *ou* au masculin participe de l'illusion qu'il n'existe que deux genres. La norme linguistique qui prétend qu'il « y a deux genres en français : le masculin [...] et le féminin [...] » (Googe et Grévisse, § 464) s'apparente donc à la norme sexuée étudiée par Butler : toutes deux sont performées par la répétition de règles (grammaticales et corporelles) qui donnent l'illusion, finalement, que les êtres humains sont divisés et qu'il n'en existe que deux sortes : les hommes et les femmes. D'autres genres potentiels restent inintelligibles, entre autres parce qu'ils ne sont pas reconnus au sein de ces normes binaires.

Une autre règle régissant le genre en français est celle qui stipule que « [s]i les donneurs [par exemple, les noms] ne sont pas du même genre, le receveur [par exemple, le pronom] se met au genre indifférencié, c'est-à-dire au masculin » (§ 442); ce qui est souvent traduit par la formule « le masculin l'emporte sur le féminin ». Cette règle est parfois expliquée en mentionnant le caractère inclusif de ce genre (le masculin inclut le féminin) ou encore son caractère non-marqué (et le caractère marqué du féminin qui en découle). Cette dernière explication est celle préconisée par *Le bon usage* dans ses observations sur les « marques du féminin » : « La tradition veut qu'on parte du masculin pour donner le féminin, le masculin singulier étant, pour le nom (ainsi que pour l'adjectif et le pronom), la forme indifférenciée, neutralisée, comme l'infinitif pour le verbe. » (§ 491) Cependant, dans sa thèse de doctorat, citée par Céline Labrosse, Edwige Khaznadar affirme que « la théorie du masculin non marqué apparaît par affirmation et répétition, non par démonstration » (Labrosse, 29). En effet, son étude de la manière dont se forment les mots prouve que « [l]es marques du genre masculin sont en effet facilement identifiables dans tous les mots où elles apparaissent », comme les titres et les noms de métiers, par exemple (30). Ainsi, « vendeuse » ne serait pas le féminin de « vendeur », comme l'affirment Googe et Grévisse; plutôt, les deux mots partagent la même racine, « vend », à laquelle la terminaison féminine « euse » ou masculine « eur »



est ajoutée. En ce qui concerne le caractère inclusif du masculin, bien qu'il soit classé sous la rubrique « Problèmes divers » du *Bon usage*, on constate qu'il est bien ancré dans la grammaire : « Le masculin est employé dans les circonstances où [les noms] visent aussi bien des êtres masculins que des êtres féminins, ou même, quand, désignant une femme en particulier, on veut la ranger dans une catégorie où il y a des hommes aussi bien que des femmes. » (Goose et Grévisse, § 489) Cependant, dans son article intitulé « L'homme générique... dans les savanes de la préhistoire », l'étude qu'a menée Khaznadar sur l'utilisation du mot « homme » dans un reportage sur l'évolution de l'humanité lui fait conclure que « le terme masculin n'en est pas plus inclusif du féminin, ou ne l'est que par effet de conditionnement, cotextuel, et socialement contextuel » (Khaznadar, 2007, 151). En effet, l'emploi du mot « homme » dans le reportage ne démontre pas qu'il prend en compte les femmes lorsqu'il désigne un collectif; il se voit plutôt inscrit dans une tradition scientifique qui élève l'homme au rang de prototype humain. Selon la linguiste, la valeur universelle du masculin ne serait donc pas un trait essentiel de la langue, mais plutôt l'effet d'un usage dominant visant à « assurer l'hégémonie du masculin » (153). En somme, les caractères neutre et inclusif du masculin ne sont en fait que des justifications à l'application et à la répétition de règles qui accordent une valeur générique au masculin. Le masculin n'est donc pas générique, essentiellement; c'est plutôt l'institution de sa valeur générique qui en fait une norme.

L'application de la notion de norme au genre dans la langue nous mène ultimement à questionner le genre en tant que nécessité. En effet, la « belle nécessité » d'attribuer un genre aux noms (tout comme aux adjectifs, pronoms et déterminants) est une norme en français. Comme l'explique Anna Livia, cette norme est performée, c'est-à-dire qu'elle est constituée par la répétition même des catégories qui la constituent : « It is because language lays out its speakers' expectations in its grammar: there is a category for gender that must be filled. » (Livia, 37) Dit autrement, les catégories de genre sont construites par la « nécessité » de celui-ci, et ce dernier n'existe que parce que les catégories sont utilisées : c'est le fonctionnement de la norme, tel qu'expliqué par Judith Butler. En littérature, les règles et normes grammaticales ont un impact immense, puisque la matérialité des personnages ne se

produit qu'à travers la langue. Dans les récits, l'application des normes que nous venons de voir fait en sorte que tous les personnages appartiennent à un genre ou à l'autre. Ainsi, la matérialisation des personnages se fait suivant les règles sur le genre. En effet, des pronoms masculins *ou* féminins sont choisis, suivant qu'ils désignent des noms masculins (*il, ils*), féminins (*elle, elles*), masculins et féminins (*ils*), ou masculins ou féminins (*il, ils*). Les pronoms *je, tu, nous* et *vous* peuvent être utilisés pour désigner des personnages (ou la narration) des deux genres, mais habituellement des participes passés, des adjectifs ou des noms viennent éventuellement leur accoler un genre spécifique. L'emploi du pronom *on* est spécial, car bien que désignant « en principe un agent humain dont on ignore l'identité, c'est-à-dire le sexe et le nombre » (Goose et Grévisse, § 438), il peut être utilisé autant au féminin qu'au masculin : grammaticalement « on est assis » est aussi correct que « on est assise ». Cela fait dire à Livia que la division des genres est obscurcie par l'utilisation du *on* : « Gender divisions, too, are obfuscated by *on*, though the agreement of adjectives or past participles may provide gender information [...] » (Livia, 101; l'auteure souligne). Elle va même jusqu'à qualifier le pronom de « neutre » et affirmer qu'il ne possède pas de marque de genre (112). Par contre, la position que nous partageons avec Khaznadar nous permet de réfuter le caractère neutre ou non marqué de ce pronom, car lorsqu'il est employé dans un but de neutralité, c'est la norme du masculin générique qui s'applique : ainsi, pour formuler une observation générale, neutre, on dirait « on est assis », comme c'est le cas au masculin. Le pronom *on* est donc, le plus souvent, masculin, et pas neutre. En outre, les marques de genre des personnages se retrouvent, comme nous l'avons mentionné, dans l'accord des participes passés, des noms et des adjectifs. L'assignation d'un genre aux personnages peut donc sembler un incontournable; néanmoins, selon Jakobson, la grammaire offre, dans sa nécessité, la possibilité d'un jeu :

Le caractère contraignant des procédures grammaticales et des concepts grammaticaux met le poète [sic] dans la nécessité de compter avec ces données; soit qu'il tende à la symétrie et s'en tienne à ces modèles simples, susceptibles de répétition, parfaitement clairs, qui sont fondés sur des principes binaires, soit qu'il en prenne le contrepied, quand il recherche un "beau désordre". (Jakobson, 101)

Nous tenterons ainsi de voir, dans notre analyse de ses romans, comment Anne Garréta a pris « le contrepied » des normes régissant le genre en français. Avant, nous allons cependant pousser plus à fond notre recherche sur la norme et nous intéresser à la norme narrative telle que décrite par Judith Roof.

### 1.1.2 La norme narrative : fondements du récit structuraliste

Dans son ouvrage *Come As You Are - Sexuality and Narrative*, Judith Roof tente de dégager la norme qui régit le récit. À l'aide d'une relecture des théories structuralistes et avec l'appui de nombreuses œuvres narratives, elle affirme que l'idée de récit est liée à celle de sexualité et que sa structure – ce qui en fait un récit, ce qui fait qu'on le reconnaît comme tel – est fondamentalement binaire et hétérosexuelle. Nous allons voir comment les réflexions de cette auteure s'intègrent à la conception de la norme que nous avons déjà établie et quelles pistes elles peuvent nous fournir sur la manière dont est construit le texte narratif.

Cherchant à définir le récit, Judith Roof remarque que l'idée du binaire sous-tend la réflexion structuraliste à ce sujet, à tel point que toute définition de la forme narrative en revient à une définition du binaire : « [...] these structuralist definitions of narrative all depend on some manifestation of a binary structure. [...] If narrative is understood as a structure and if structure is inevitably binary, then binary logic is bound to repeat itself in definitions of narrative. » (Roof, 1996, 47) Pensé à partir du présupposé qui attribue une caractéristique binaire à la structure, le récit semble pris dans cette logique. Tout comme pour le genre, qui se voit limité dans sa définition à l'opposition féminin/masculin, le récit, dans sa structure même, est pensé en termes d'oppositions semblables : début/fin, narrant/narré, adjuvant/opposant, forme/sens, etc. Les termes de ces paires se nécessitent l'un l'autre, le narrant n'existant jamais sans le narré, par exemple. Le récit se voit donc structuré, comme la langue, par une série de paires qui, répétées d'un récit à l'autre, en viennent à constituer les éléments stables de la structure narrative. C'est en repérant ces éléments que l'on reconnaît un récit.

La structure binaire est un des éléments qui lient le récit et la sexualité. En effet, la sexualité est organisée comme l'est le récit; ainsi, l'on reconnaît comme sexualité ce qui se déploie

selon la même structure narrative. Parallèlement, la structure narrative est elle-même façonnée par des impératifs hétérosexuels, notamment celui de la (re)production. Ensemble, ces deux termes interdépendants constituent et expriment l'idéologie hétérosexuelle de reproduction qui structure la pensée en Occident :

[...] narrative and sexuality [are the] organizing epistemes and [the] expressions of a figuratively heterosexual reproductive ideology in twentieth-century Western culture. Interwound with one another, [they] operate within the reproductive and/or productive, metaphorically heterosexual ideology that also underwrites the naturalised understanding of the shape and meaning of life. (xxvi)

Si la sexualité est régie par la norme hétérosexuelle (la matrice hétérosexuelle identifiée par Judith Butler), le récit l'est donc tout autant. D'un autre côté, la norme structuraliste qui gouverne le récit influence également la sexualité (xxxi). C'est ce que Roof appelle l'*heteronarrative*, un concept qui exprime le lien d'inter-influence entre sexualité hétérosexuelle et récit structuraliste, et qui fonctionne de façon semblable à la norme telle que la conçoit Butler : « the heteronarrative [is] the ideological/structural link between the structure of narrative and the conjoinder of opposites understood as heterosexual that explains and produces binary gender. » (Roof, 2002, 50) Dans les termes vus précédemment, on pourrait donc dire que l'*heteronarrative* est une norme qui appelle et produit la règle du genre binaire, laquelle, par sa répétition, confère à l'*heteronarrative* son pouvoir normatif. Concevoir les récits comme « hétéronarratifs » nous permet de cerner les règles qui s'y appliquent, de voir en quoi elles concordent avec l'idéologie hétérosexuelle, et de faire le lien entre la norme narrative et la norme linguistique, plus précisément en ce qui concerne le genre et le binarisme.

Parmi les couples binaires qui composent la structure d'un récit et qui lient cette dernière à l'impératif hétérosexuel, l'opposition début/fin est la plus fondamentale, car elle donne à la structure narrative sa linéarité, l'orientant d'un point de départ (début) vers un point d'arrivée (fin). Ainsi, la conception structuraliste de la narration est téléologique, car elle confère à la fin le rôle primordial : le point final d'une série de causes et d'effets, le but à atteindre, la raison pour laquelle le récit *aura eu lieu*. Judith Roof fait le parallèle avec les récits érotiques où l'orgasme est ce qu'il faut atteindre : de la même manière qu'un orgasme doit être produit

par l'acte sexuel, quelque chose doit également être produit à la fin d'un récit. Sans cette fin, le récit paraît insatisfaisant ou inachevé, et peut même ne pas être perçu comme un récit :

If there is no end we normally identify as an end - orgasm, death, marriage, victory, salvation, the production of something (insight, a child, another story, the story itself, knowledge, identity) - we ask, "Is that all there is?" and regard the apparently truncated story as ironic, as an unsatisfying failure, as a metanarrative commentary on narrative, or as no story at all. (1996, 6)

Le lien entre sexualité et récit est ici encore plus évident : le sens qu'on s'attend à y trouver, c'est la production de quelque chose. Sans cela, l'histoire paraît stérile. La production ou la reproduction du récit est un aspect que Roof attribue à l'évolution qu'ont suivi les termes « sexualité » et « récit » au cours du développement du capitalisme et de la montée de la bourgeoisie : la nécessité de croître des familles bourgeoises et celle des entreprises de faire des profits coïncident avec l'importance accordée à la reproduction sexuelle et à la production narrative (33-34). La fin n'est donc pas simplement l'arrêt du récit : elle est ce que le récit produit, ce qui justifie son commencement. Cette nécessité de la fin dès le début du récit fait dire à Roof qu'en réalité, la fin est là dès le commencement; ce n'est pas l'aboutissement, mais bien le moteur même du récit :

[...] there is [...] no real end; the end is only the appearance of one that lightly masks the fact that the end is both cause and effect, beginning and end in an unending cycle that moves endlessly backward and forward through narrative and time, only appearing to end in what is typically a resounding reaffirmation of dominant ideologies [...] (9)

La fin fonctionne ainsi comme une norme dont la production serait la règle : la fin appelle à la production, mais on ne la discerne que par cette production supposément nécessaire. En effet, une fin non productive ne serait pas reconnue comme une fin; de la même manière, un récit dans lequel on ne discernerait aucune production pourrait être considéré comme n'ayant pas de fin. Néanmoins, la production est présente tout au long du récit, dès le commencement, parfois parce qu'on la connaît d'avance (comme la célèbre fin « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ») et parfois parce qu'on l'anticipe tout simplement.

Si, comme le prétend Judith Roof, la fin est présente dans le récit dès le début, qu'en est-il du début lui-même? Selon elle, la conception structuraliste implique que le récit réfère à une

origine, une sorte de « proto-récit » qui détermine la structure universelle des récits, un modèle ou une logique du récit. C'est cette origine que Roland Barthes tente d'esquisser, dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » : « [...] nul ne peut combiner (produire) un récit, sans se référer à un système implicite d'unités et de règles. » (Barthes, 1977, 9) Tous les récits émaneraient ainsi du même système, d'une espèce de sens du récit connu de toutes et de tous, inexplicable tant il est implicite : « Like the illogic of all originary arguments, the appeal to an originary, but undefined protonarrative enables the displacement of most of narrative's operative assumptions, avoiding any explanation or direct definition of what constitutes narrative in the first place. » (Roof, 1996, 46) Le récit s'explique donc par la référence à un récit originel qui n'a, lui-même, aucune définition autre que celle qui le renvoie au récit. Barthes l'exprime d'une manière semblable : « [...] international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie. » (Barthes, 8) Comme la vie, le récit s'explique par lui-même, réfère à lui-même, est sa propre origine. En ce sens, l'idée d'une origine narrative fonctionne comme celle de l'origine du genre, telle que démontrée par Judith Butler : « As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive,” prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts. » (Butler, 1999, 10; l'auteure souligne) Le genre, dont on dit qu'il découle du sexe, est en fait ce qui permet l'idée d'un sexe premier, d'une origine au genre. De la même manière, le récit, qui dépend d'un mystérieux « proto-récit » par lequel le sens est rendu possible, est en fait ce par quoi ce même « proto-récit » peut s'expliquer : « As in all stories that depend upon an originary moment, this narrative of meaning is retrospective; it can account for an imaginary moment before meaning only by recourse to meaning – and to narrative. » (Roof, 1996, 54-55) Le récit est donc une structure qui se définit en référence à une « proto-structure », laquelle s'exprime dans les termes de la structure qu'elle définit. Cela ressemble au fonctionnement en boucle de la norme, où la norme appelle la règle qui, par répétition, confère à la norme son autorité. Ainsi, le récit d'origine, le « proto-récit » structuraliste serait une norme que seule la répétition de la structure narrative légitime. Il n'y aurait donc pas d'essence narrative, comme il n'y a pas de genre originel.

Le début et la fin sont, comme nous l'avons vu, les termes d'une des binarités constitutives du récit. Cependant, entre les deux se situe un espace, le milieu, dont on pourrait croire qu'il échappe à la logique binaire : une espèce de troisième terme. Néanmoins, dans le même esprit que celui de Butler lorsqu'elle affirme qu'on ne se sort jamais de la norme, Roof affirme qu'on ne se sort jamais de la norme narrative. En effet, le milieu du récit, espace considéré dangereux où l'on pourrait penser que les normes et les règles narratives sont mises à mal, est en fait constitutif de la structure narrative. Entre l'origine d'où émerge le sens et la fin où l'on assiste à la production qui conditionne le récit, le milieu consiste en l'endroit et le moment où les binarités sont mises en danger, mais cela uniquement pour qu'elles puissent mieux triompher à la fin. La raison de la dangerosité du milieu narratif est liée à la question de la différence : comparativement aux termes qui se situent à chaque pôle des oppositions binaires, les termes qui se situent au centre sont ambigus, ne présentant aucune différence ou trop d'identité. Roof, dans son étude du milieu du récit, explore les personnages homosexuels, un exemple selon elle du fonctionnement de cette partie du récit :

But this anxiety [the fear of homology] is structural, embedded in the idea of narrative itself, for the very real problem of the characters with no difference or doubled sameness is that they threaten to end the tensive conflict of binaries through which the narrative produces and reproduces. (84)

Les personnages de lesbiennes étant considérés comme ne possédant pas de différence (*no difference*) et les personnages gays comme possédant trop d'identité (*doubled sameness*), Roof les définit comme une menace aux personnages hétérosexuels qui sont clairement positionnés à chacun des différents pôles de la binarité sexuelle. Cependant, selon elle, le potentiel subversif des personnages ambigus est récupéré, d'une manière ou d'une autre, par la structure narrative : « The point where homosexuality is recognizable is the point that catalyzes the return of the heterosexual and closure. » (85) La peur de l'homologie que représentent les personnages homosexuels, qui est aussi une peur de la perte de la différence et de la (re)production qu'elle sous-tend, n'est donc que le passage obligé qui permet l'héroïque retour des oppositions binaires originelles, lesquelles, réunies, s'assurent de la productivité du récit. C'est pour cette raison que Roof affirme que les personnages homosexuels ne peuvent avoir de rôle que celui des vilains :

The loss of the metaphor that sustains the Law requires more vengeful stories of Law's return, which requires more overt reproductive villains such as homosexuals who have obligingly become more visible. This visibility and its commodity underpinnings seem liberating on one level, but they also contribute to the even more effective functioning of the reproductive heteronarrative. (102)

Un récit qui ne fait qu'introduire des personnages homosexuels, sans défier les normes qui dominent la structure narrative, n'est donc qu'un autre récit hétérosexuel, qu'une autre *heteronarrative*. Bien entendu, tous les récits ne présentent pas de personnages homosexuels et tous les récits ne traitent pas de sexualité. Néanmoins, les affirmations de Roof à propos des personnages homosexuels peuvent s'appliquer à d'autres genres de personnages ambigus, voire même à des moments ambigus du récit. Par exemple, les personnages dont on ne sait plus, à un certain moment, s'ils sont gentils ou méchants, honnêtes ou menteurs, policiers ou espions, défient l'équilibre manichéen et la différence nécessaire à la production du récit. En d'autres termes, le danger du milieu narratif peut se trouver dans tout ce qui, à l'intérieur d'un récit, semble perturber la tension rigide d'une binarité, quelle qu'elle soit. Dans ce cas, la particularité de l'*heteronarrative* est de rééquilibrer la tension. Le reste de ce chapitre s'intéressera spécifiquement à des théories qui tentent de penser le potentiel subversif du milieu, que nous allons considérer à l'aide du concept de liminalité, tel que développé par Victor W. Turner.

## 1.2 La liminalité

La norme, comme nous l'avons vu plus tôt, est performée par des règles, lesquelles sont elles-mêmes légitimées par l'existence de la norme. Cette organisation fait de la norme un système de pouvoir rigide qui modèle la pensée et restreint l'étendue de l'intelligibilité. Que ce soit dans le domaine linguistique ou narratif, la norme tend à organiser le sens selon une logique binaire, laquelle distribue les termes en paires d'oppositions situées chacune à un pôle de la binarité : femme/homme, hétéro/homo, début/fin, etc. Cependant, comme le précise Judith Butler, ce qui n'est pas compris dans la norme (ce qui ne correspond pas à un des deux pôles) en fait tout de même partie : ce qui est hors-norme est toujours pensé en fonction de la norme. De la même manière, Judith Roof affirme que le milieu d'un récit, considéré dangereux parce



qu'il menace, par son homogénéité, ce qu'elle appelle l'*heteronarrative*, est en fait nécessaire à la consolidation de l'hétérogénéité narrative. Nous allons donc nous concentrer sur cet « hors norme » et voir en quoi il peut constituer un potentiel de subversion, bien qu'il se situe au cœur même de la norme qu'il ébranle. Pour ce faire, nous allons le considérer en regard du concept anthropologique de liminalité, amené par Arnold van Gennep dans *Les rites de passage*, et duquel s'inspire Victor W. Turner, notamment dans *The Ritual Process - Structure and Anti-Structure*.

Tout d'abord, précisons que notre intention n'est pas d'entrer dans des considérations anthropologiques ni même de montrer une quelconque adhésion à la pratique qu'en font les auteurs mentionnés. Simplement, la notion de liminalité qu'ils développent, au sein d'une discipline qui repose bien souvent sur une compréhension structurale et binaire des phénomènes, nous paraît bien s'intégrer à la conception de la norme que nous avons explicitée plus tôt. Notre démarche sera donc, une fois le concept de liminalité bien défini, de l'utiliser en l'extirpant de son contexte d'origine. Néanmoins, nous devons pour l'instant nous en tenir aux explications qu'en donnent les deux anthropologues.

Le concept de liminalité vient de l'étude des rites de passage mise de l'avant par Arnold van Gennep. Ces rites, structurés de façon semblable d'une société à l'autre, servent à « faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée » (van Gennep, 1981, 3). Ils constituent donc en eux-mêmes un mouvement, un passage qui bien souvent se trouve entre deux pôles opposés : passage de l'enfance à l'âge adulte, de la vie à la mort, d'une fonction inférieure à une fonction supérieure, du statut de célibataire à celui de mari-é-e, etc. Très encadrés et institutionnalisés, les rites servent en quelque sorte à combler le « vide » qui sépare les différents stades de la vie humaine. Ils sont donc, comme le milieu narratif chez Roof, une composante essentielle de la structure sociale. De plus, selon van Gennep, les rites détiennent eux aussi une structure qui leur est propre et qui se divise en trois phases : « [...] des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation) [...] » (14; l'auteur souligne). La première phase (préliminaire) sert à accomplir la séparation de l'individu avec son ancien stade (par exemple, l'enfance); la troisième phase (postliminaire) l'aide à s'agréger au nouveau stade qui lui est assigné (par exemple, l'âge

adulte); la seconde, quant à elle, est une période de flottement (liminaire) durant laquelle l'individu, par exemple, n'est plus un enfant, mais n'est pas encore un adulte. C'est un entre-deux stades.

L'anthropologue Victor W. Turner s'est intéressé spécifiquement à cette période d'entre-deux. Il précise que van Gennep a utilisé deux triades pour décrire les phases des rites de passage : séparation, marge et agrégation; préliminaire, liminaire et postliminaire. La première met l'accent sur l'aspect structural du passage, tandis que la deuxième insiste sur l'aspect spatio-temporel. C'est ce dernier aspect qui nous intéresse le plus, parce qu'il permet une application plus adaptée à l'analyse que nous voulons mener. Turner le résume ainsi : « [...] units of space and time in which behavior and symbolism are momentarily enfranchised from the norms and values that govern the public lives of incumbents of structural positions. » (Turner, 1969, 166) La période liminaire – ou *liminale*, selon le terme de Turner – est donc un entre-deux qui, situé au cœur de la structure sociale, « échappe » aux normes qui composent la structure. En ce sens, elle constitue bel et bien, comme le mentionne Roof à propos du milieu, un danger pour la structure, tout en lui étant essentielle.

Pour mieux comprendre en quoi la liminalité représente une menace pour la norme, il est utile d'étudier les caractéristiques des personnes qui participent aux rites de passage, souvent appelées néophytes. Pour Turner, elles se situent dans un flou structurel, ce qui les rend nécessairement ambiguës :

The attributes of liminality or of liminal *personae* [...] are necessarily ambiguous, since [they] elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here or there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. (95)

On peut donc imaginer la liminalité comme un espace-temps qui se situe hors de l'espace-temps conventionnel : un arrêt dans ce qui est la plupart du temps interprété comme un continuum. C'est d'ailleurs en ce sens que Thierry Goguel d'Allondans, dans sa lecture de van Gennep, qualifie les rites de passage : comme des mises en scène « des conceptions cycliques et circulaires de l'espace et du temps, de la vie et de la mort, de la continuité et de la discontinuité. Les relevailles et les funérailles ne sont ainsi, chacune, qu'une boucle dans la

spirale de l'existence » (Goguel, 2002, 39). La conception téléologique de la vie, tout comme la suite nécessaire des causes et des effets qui caractérise ce que Butler a nommé « la matrice hétérosexuelle », ainsi que l'alignement supposé du début et de la fin narratives, exposé par Roof, sont donc ébranlés tant par la répétition ponctuelle des rites de passage que par le caractère mouvant de la liminalité. En effet, la liminalité suggère un mouvement de va-et-vient entre les pôles binaires, que Turner évoque lorsqu'il parle des *communitas*, ces organisations à caractère liminal dans lesquelles il classe les groupements hippies : « *Communitas is of the now; structure is rooted in the past and extends into the future through language, law, and custom.* » (Turner, 113) Le passé et le futur sont effectivement des repères fixes qui enracinent les organisations dans une conception binaire du temps : elles se considèrent elle-mêmes comme *avant* ou *après* tel et tel moment (par exemple, après Jésus-Christ ou avant le *doomsday*). De son côté, le présent est furtif, se déplaçant sans cesse, à chaque seconde, dans l'univers temporel. Un groupe qui n'aurait qu'une conception au présent de lui-même se verrait dans l'obligation de se réinventer continuellement : en effet, il ne se ferait pas une représentation de lui-même en fonction de ce qu'il aurait été; il n'orienterait pas non plus ses actions en fonction de ce qu'il serait plus tard. Il serait constamment ici et maintenant, mais chaque fois un nouveau ici-maintenant, sans lien avec le ici-maintenant d'avant ou celui d'ensuite. Cette fluidité spatio-temporelle de la liminalité met en cause la nécessité des positions rigides normatives : « [...] if liminality is regarded as a time and place of withdrawal from normal modes of social action, it can be seen as potentially a period of scrutinization of the central values and axioms of the culture in which it occurs. » (167) En effet, en se soustrayant à la norme, la liminalité attire l'attention sur celle-ci : les termes, les oppositions, les binarités qui sont, normalement, prises pour acquises et qui semblent si naturelles et inévitables qu'on ne les remarque plus, sont en période liminale constamment évoquées par leur absence.

Une autre particularité des néophytes est leur homogénéité. En effet, durant les rites de passage, ces personnes sont considérées sur un pied d'égalité les unes par rapport aux autres, nonobstant les différences en vigueur dans la structure sociale : « *Secular distinctions of rank and status disappear or are homogenized.* » (95) Les hiérarchies entre les individus

disparaissent ainsi lors de la période liminale. C'est pourquoi Turner compare les néophytes à une page blanche (103) : ce sont des personnes dont les caractéristiques identitaires (rang, sexe, âge, nom, etc.) ont été effacées, de sorte qu'on puisse, lors de la période postliminaire, leur en attribuer de nouvelles.

La liminalité est donc, pour les auteurs mentionnés, une période d'ambiguïté où les repères normaux n'ont plus cours, que ce soient ceux qui concernent l'espace et le temps ou la distinction entre les personnes. Néanmoins, dans leur étude de la liminalité, autant van Gennep que Turner l'envisagent dans une perspective de détachement et de retour à la norme, comme en témoignent les termes « préliminaire » et « postliminaire ». En effet, le rite de passage, bien qu'il se situe « hors du temps », sert en fait à insérer l'individu dans le temps, lui permettant « de s'inscrire, de se réinscrire dans une trame narrative, dans une mémoire qui précède l'existence de toute vie humaine » (Goguel, 58). La liminalité est donc constitutive de la norme, tout comme l'homogénéité l'est de l'hétérogénéité : elle ne la met en danger que pour en assurer un retour toujours plus triomphant. D'ailleurs, lorsqu'il traite des *communitas*, Turner les décrit comme une expérience d'unification humaine nécessaire à la structure des sociétés :

This is not simply [...] a matter of giving a general stamp of legitimacy to a society's structural positions. It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic human bond, without which there could be *no* society. Liminality implies that the high could not be high unless the low existed, and he [sic] who is high must experience what it is to be low. (Turner, 97; l'auteur souligne)

Deux choses nous semblent importantes dans cette conception de la liminalité. Premièrement, la fonction d'unification des êtres humains à travers une origine commune, qui rappelle cette fameuse origine nécessaire à la structure des récits, nous permet d'affirmer que Turner lie la liminalité à l'avant, au passé, à ce stade qui n'est plus (par exemple, celui de l'enfance). Deuxièmement, la fonction d'expérimentation d'un statut inférieur (celui de la page blanche, l'homogénéité), qui rappelle le milieu narratif homogène annonçant le retour de l'hétérogène, nous permet d'affirmer que l'auteur lie également la liminalité à l'après, au futur, à ce stade qui n'est pas encore (par exemple, celui de l'âge adulte). Turner va même jusqu'à définir les propriétés de la liminalité en les faisant contraster avec celles de la structure du système

normatif, dans une relation binaire qui oppose norme et liminalité (106). Le potentiel subversif de la période liminale est donc entièrement récupéré par la norme. Ainsi, s'en tenir à la vision anthropologique de la liminalité nous permet seulement d'inscrire les pratiques (linguistiques, narratives) que nous considérons comme liminales à l'intérieur même des normes linguistiques et narratives qu'elles tentent d'ébranler.

C'est pourquoi nous allons tenter d'extraire la notion de liminalité de son contexte structuraliste. Cela ne veut pas dire, cependant, que nous allons la considérer en omettant les pôles fixes entre lesquels elle se situe : n'oublions pas que ce qui est hors-norme réfère toujours à la norme. Néanmoins, lorsque nous utiliserons le concept de liminalité, nous tâcherons de ne pas l'envisager nécessairement comme un passage dans le sens anthropologique, c'est-à-dire de ne pas le voir comme ce qui suit un détachement (phase préliminaire) et ce qui précède une agrégation (phase postliminaire). Nous insisterons plutôt, dans une perspective de mouvement, sur l'oscillation, sur le va-et-vient entre les pôles. Cela nous permettra d'éviter d'intégrer la liminalité à une vision téléologique, à une série de causes et d'effets qui, bien souvent, caractérisent la norme. Également, nous tenterons de ne pas systématiquement opposer la liminalité à la norme, ce qui reviendrait à l'intégrer à une logique binaire qui, à la manière de Turner, prendrait la forme liminalité/norme. Nous tâcherons plutôt de la comprendre dans une relation d'interdépendance à la norme, où les deux se nécessitent l'une l'autre et constituent, ensemble, l'intelligible humain. Cela dit, ne pas l'opposer à la norme n'enlève en rien ses potentialités à la liminalité; le simple fait d'en tenir compte lorsque nous traitons de la norme lui confère déjà un pouvoir de changement sur cette dernière, en lui retirant son caractère inévitable.

Pour donner un peu plus de corps à cette conception de la liminalité que nous tentons d'esquisser, nous allons explorer deux théories qui nous semblent bien la refléter. D'abord, nous verrons en quoi certaines identités sexuées peuvent être considérées comme liminales, identités que nous regroupons sous le terme *transgenre*, notamment en nous référant aux réflexions sur le transsexualisme. Ensuite, nous étudierons le concept de spectre, tel qu'élaboré par Jacques Derrida.

### 1.2.1 Le transgenre : au-delà du *either/or*

Comme nous l'avons vu, le genre est une norme construite sur le principe de la binarité, ce qui en fait une catégorie identitaire à deux pôles. Cependant, comme dans toute norme binaire, on retrouve au sein du genre une tension, qui maintient à distance les deux pôles (qui les différencie) et qui, en même temps, les lie l'un à l'autre, de sorte qu'ils forment le genre lui-même. C'est cette tension entre homme et femme qui constitue l'espace liminal de la norme du genre : un lieu de mouvement et de fluidité qui échappe à la fixité. Pour saisir comment fonctionne cette liminalité, nous allons étudier la figure *transgenre*. Par transgenre, nous faisons référence au terme *transgender*, tel que défini par Leslie Feinberg. Dans son livre *Transgender Warriors: Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*, Feinberg définit ce terme comme étant inclusif de toutes les identités sexuées qui mettent en péril les normes du sexe et du genre (Feinberg, 1996, x-xi)<sup>3</sup>. Bien que ces identités ne puissent être réduites à une seule et même chose, nous les considérons sous leur aspect commun de liminalité. En outre, même si la majeure partie de notre documentation provient d'études et de réflexions sur le transsexualisme, les pistes que nous avons décidé de suivre sont plus générales que celles liées spécifiquement à l'expérience transsexuelle.

Le transsexualisme est, la plupart du temps, considéré comme le processus vécu par une personne qui décide de subir une réassignation de sexe en vue d'accomplir un changement de genre complet, c'est-à-dire de passer de femme à homme ou d'homme à femme. L'idée du passage est, dans cette conception, primordiale, et c'est d'ailleurs dans cette optique que l'anthropologue Anne Bolin a étudié le phénomène transsexuel, dans son livre *In Search of Eve - Transsexual Rites of Passage*. Utilisant le modèle de van Gennep que nous avons vu plus haut, Bolin montre comment les transsexuelles (homme à femme) quittent le pôle de l'identité masculine pour atteindre celui de l'identité féminine. Son modèle comprend ainsi une phase

---

<sup>3</sup> Feinberg énumère quelques individus susceptibles d'être inclus dans le terme *transgender*, mais la définition qu'il en fait porte à croire que la liste n'est pas exhaustive : « [...] transsexuels, transgenders, transvestites, transgenderists, bigenders, drag queens, drag kings, cross-dressers, masculine women, feminine men, intersexuels (people referred to in the past as "hermaphrodites"), androgynes, cross-genders, shape-shifters, passing women, passing men, gender-benders, gender-blenders, bearded-women, and women bodybuilders who have crossed the line of what is considered socially acceptable for a female body. » (x)

liminale, durant laquelle elle stipule que les individus vivent une double vie, conservant leur identité d'homme dans certaines sphères et intégrant peu à peu leur identité de femme dans certaines autres sphères. Cette étape de transition est nommée par Bolin la période de *becoming*, le « devenir » (Bolin, 1988, 70-71). Un des éléments importants de cette période est l'apprentissage du *passing*, qui signifie quelque chose comme « passer pour ». Dans l'étude de Bolin, les individus apprennent en effet à « passer pour » des femmes : « Here transsexuals had a group of experts on the subject who had been watching and observing women all their lives, and who knew how to translate their knowledge of female presentation into techniques of passing. » (131) Les techniques de *passing* constituent donc des éléments essentiels de l'apprentissage de la nouvelle identité. Tout comme la notion de rite de passage de van Gennep, la vision du transsexualisme de Bolin présente l'avantage de révéler la période de liminalité, mais le désavantage de consolider le binarisme au sein duquel cette liminalité se situe, lui permettant d'affirmer, par exemple, que les transsexuelles, durant la période de transition, sont des femmes avec des pénis (71). La liminalité, pour Bolin, est un passage.

La caractéristique passagère de la liminalité transsexuelle est due particulièrement au principe du *passing*, critiqué par une partie du mouvement transsexuel émergent, qui le considère comme une obligation au mensonge de la part du corps médical et thérapeutique. En effet, une des étapes du *passing* est, pour la personne transsexuelle, l'invention d'un passé plausible; des souvenirs de petite fille, dans le cas des transsexuelles homme-à-femme. Pour Sandy Stone, « passer pour » implique de taire l'expérience transsexuelle : « Passing means to live successfully in the gender of choice, to be accepted as a “natural” member of that gender. Passing means the denial of mixture. » (Stone, 1991, 296) Le mensonge est ainsi admis comme étant, dans le domaine du transsexualisme, un passage obligé pour intégrer la société et vivre comme une personne normale. Le principe du *passing* consiste donc à faire entrer les transsexu-el-le-s dans la norme et, comme l'explique Judith Shapiro, à laisser le système binaire du genre intact : « [Transsexuals] can simply be recategorized, which has the considerable advantage of leaving the two-category system intact. » (Shapiro, 1991, 251) On peut donc dire que les pratiques médicales et thérapeutiques qui se trouvent au cœur de



l'expérience que connaissent la plupart des personnes transsexuelles visent, au moins en partie, à contenir ces individus dans la norme du genre. Pour Stone, les histoires reléguées au silence par cette pratique se situent dans un lieu qui met en péril le genre binaire : « I am suggesting that in the transsexual's erased history we can find a story disruptive to the accepted discourses of gender [...] » (Stone, 295) Les personnes transsexuelles qui refusent la pratique du *passing* constituent ainsi une menace pour la norme du genre.

D'ailleurs, plusieurs transsexu-el-le-s ont, surtout depuis les années 1990, décidé de ne pas respecter le silence imposé par le *passing*<sup>4</sup>. C'est le cas de Kate Bornstein, qui réclame l'identité transsexuelle (par conséquent, elle refuse de « passer pour » une femme) et qui, dans son livre *Gender Outlaw – On Men, Women, and the Rest of Us*, jette les bases d'une réflexion sur la fluidité du transgenre : « All the categories of transgender find a common ground in that they each break one or more of the rules of gender [...] To attempt to divide us [transgender people] into rigid categories [...] is like trying to apply the laws of solids to the state of fluids [...] » (Bornstein, 1994, 69) Les règles de la norme du genre, dont la division et l'opposition femme/homme, perdent leur valeur lorsqu'on tente de les appliquer à des personnes qui les contredisent par leur simple existence. Pour Bornstein, la tâche des personnes transgenres est similaire à celle du chaman, qui meurt et revient pour révéler ce qu'il a appris durant son périple. L'expérience transgenre consiste donc à révéler la fluidité du genre et la construction de son caractère dit naturel. Cette posture implique de refuser la fixité identitaire : « [...] the shaman can't be bound up in any single identity [...] by staying in a fixed time and place, the shaman's message will only be repeated over and over again to those who've already heard it [...] » (97) Le transgenre va donc de pair avec le mouvement et le

---

<sup>4</sup> L'essai de Sandy Stone, *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*, publié pour la première fois en 1987, est perçu par plusieurs critiques comme étant à la source de l'émergence du mouvement transgenre au sens large, en particulier dans le milieu académique. Ainsi, Susan Stryker et Stephen Whittle, dans leur *Transgender Studies Reader*, affirment que ce manifeste a été décrit comme « the protean text from which contemporary transgender studies emerged » (2006, 2210). Feinberg, que nous avons mentionné plus haut, s'inscrit dans ce courant de pensée qui souligne l'importance pour les personnes transgenres de ne pas cacher leur identité liminale. En effet, Feinberg s'affiche en tant que personne transgenre, notamment en privilégiant l'utilisation de pronoms « neutres » pour parler d'elle-même : « I am a human being who would rather not be addressed as Ms. or Mr., ma'am or sir. I prefer to use gender-neutral pronouns like *sie* (pronounced like "see") and *hir* (pronounced like "here") to describe myself. » (1998, 1, l'aut-eur-e souligne)



refus de la fixité. Comme elle le mentionne tout au long de son ouvrage, Bornstein fait tomber l'obligation du *either/or*, du « soit l'un, soit l'autre » genre.

En dévoilant leur existence, les personnes transgenres, ces chamans de l'identité genrée, ont ainsi une fonction révélatrice qui expose la performativité du genre. Judith Butler met l'accent sur les possibilités que permet cette posture :

The presuppositions that we make about sexed bodies [...] are suddenly and significantly upset by those examples that fail to comply with the categories that naturalize and stabilize that field of bodies for us within the terms of cultural conventions. Hence, the strange, the incoherent, that which falls "outside," gives us a way of understanding the taken-for-granted world of sexual categorization as a constructed one, indeed, as one that might well be constructed differently. (Butler, 1999, 149)

Pour reprendre les termes vus précédemment, le « hors norme » révèle la performativité de la norme, c'est-à-dire la construction de son caractère naturel par la répétition des règles qui la constituent. Comme le formule Shapiro, les personnes transgenres font apparaître aux yeux du monde son propre processus de *passing* : « [...] they make us realize that we are all passing. » (Shapiro, 257) La différence entre l'apprentissage du genre tel que vécu « normalement » et l'apprentissage du genre vécu par les transsexuel·le·s en est donc une de conscience : illes ont conscience de leur processus, de leur *becoming*.

En définitive, les identités qui ne correspondent pas aux règles de la norme du genre, identités que nous regroupons sous le terme transgenre, possèdent un point commun : il est impossible de les fixer dans les positions comprises dans les règles normatives du genre. Au contraire, elles sont constamment en mouvement, évoquant la norme et ses bipolarités, mais refusant de prendre racine à l'un ou à l'autre de ses pôles. En ce sens, elles sont en adéquation avec la notion de liminalité que nous avons élaborée précédemment. La figure transgenre, en d'autres mots, oscille sans cesse entre la femme et l'homme et, conséquemment, entre l'homosexualité et l'hétérosexualité, entre le sexe et le genre : aucun des termes qui permettent, dans le langage, de fixer les catégories ne s'y applique. Comme nous l'avons vu lorsque nous avons traité de la norme, le transgenre est culturellement inintelligible. Cette inintelligibilité, au-delà des conséquences directes sur les individus, démontre les limites du langage et, du même

coup, les possibilités qu'il recèle. En effet, la manière dont les personnes transgenres se meuvent au sein de la norme et ébranlent la soi-disant inévitable fixité de celle-ci révèle le mouvement qu'a toujours contenu la norme, mais que son propre système de survie s'emploie à cacher sous un amalgame de règles tissées serrées. Au chapitre suivant, nous verrons comment Anne Garréta utilise ce mouvement au sein de la norme linguistique du genre et quel effet cela a sur les personnages. Mais avant, nous allons nous concentrer sur une autre figure liminale : celle du spectre.

### 1.2.2 Le spectre : l'identité en soi hors de soi

Le spectre se retrouve un peu partout dans l'œuvre de Jacques Derrida, mais particulièrement dans *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. La réflexion de l'auteur s'inscrit dans un contexte particulier : elle émane de la participation à un colloque sur l'avenir du marxisme. Pour notre part, nous nous contenterons de dégager les éléments qui nous permettent de dresser le portrait du spectre en tant que figure liminale, c'est-à-dire son rapport au temps, à l'espace, à la vie et à la mort.

D'abord, il est important de comprendre la différence entre esprit et spectre, bien que les deux termes puissent être synonymes. Lorsque nous employons « spectre », ce n'est pas dans le sens de « esprit », tel que celui-ci est entendu dans la dichotomie chrétienne esprit/corps. Le spectre, en fait, déborde cette binarité et consiste en une sorte d'incorporation de l'esprit : « [...] le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque chose qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. » (Derrida, 1993, 25) Le spectre est donc un perpétuel « devenir », un mouvement vers un « être » qu'il n'atteindra jamais : le mouvement de l'esprit vers le corps, de la matérialisation de l'esprit. En ce sens, il parasite la notion d'esprit, qui est couramment associée au non matériel, en lui « *donnant du corps* » (202; l'auteur souligne). De la même manière, il dénature la notion de corps, car le corps du fantôme n'est pas celui de la personne vivante :

Pour qu'il y ait du fantôme, il faut un retour au corps, mais à un corps plus abstrait que jamais. [...] Non pas en revenant au corps vivant dont sont arrachées les idées ou

les pensées, mais en incarnant ces dernières dans un *autre corps artefactuel, un corps prophétique*, un fantôme d'esprit [...] (203; l'auteur souligne)

Phénoménalisation de l'esprit ou abstraction du corps, le spectre semble osciller sans cesse entre les pôles de la binarité corps/esprit et, par ce va-et-vient même, produire quelque chose qui excède la dualité, qui va au-delà du « l'un ou l'autre »; au-delà de ce fameux *either/or* dont traite Kate Bornstein et que la figure transgenre fait éclater. Tout comme cette dernière, le spectre évoque la fluidité, celle qui ébranle la fixité de ce que l'on croit savoir. En effet, le spectre « ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort » (26). Ce que suggère Derrida, c'est qu'en plus d'ébranler la binarité corps/esprit, le fantôme met en question celle qui oppose la vie à la mort. D'ailleurs, dans le registre spectral, on retrouve le terme paradoxal de « mort-vivant ». La spectralité, c'est donc la mort au cœur de la vie, comme le suggère Christopher Peterson : « [...] what Jacques Derrida calls spectrality [is] understood, in part, as an originary process of mourning that is the condition of all life, indeed, of *any* body. » (Peterson, 2006, 154; l'auteur souligne) La vie et la mort ne sont donc pas opposées; elles se sont nécessaires. La spectralité, c'est la prise en compte de la finitude des corps, de leur mortalité. Prendre conscience du spectre, c'est prendre conscience que la mort fait partie de la vie; et vice versa. Comme le dit Peterson, le fait que la spectralité consiste en un processus de deuil originel (le deuil de soi, de son corps, de sa vie) fait en sorte qu'elle n'a ni début ni fin (155), ce qui nous fait dire que la liminalité du spectre s'exprime également par le fait qu'il défie les repères temporels connus. En effet, la fin (la mort) est là dès le début et reste tout au long de la vie. Cela concorde avec le fonctionnement du récit tel qu'expliqué par Judith Roof : la mort (la fin) n'est pas une fin; c'est un début sans cesse projeté dans l'avenir.

En plus des binarités corps/esprit et mort/vie, le spectre ébranle la conception linéaire du temps, celle qui aligne la suite des présents : présent-passé, présent-présent, présent-futur. En effet, le spectre procède par annonce : on est toujours dans l'anticipation du spectre, voire dans la crainte de son apparition. Cependant, jamais on ne peut savoir s'il arrive du passé ou du futur : « Ne s'est-il pas annoncé déjà? S'annoncer, d'ailleurs, n'est-ce pas être déjà là de quelque façon? *On ne sait pas* si l'attente prépare la venue de l'à-venir ou si elle rappelle la

répétition du même, de la chose même comme fantôme [...] » (Derrida, 68; l'auteur souligne) Fantôme passé ou à venir, le spectre se situe à la conjonction de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore, dans l'espace-temps des regretté·e·s et des espoiré·e·s. Le spectre habite ainsi autant la mort que la naissance, comme le suggère Martine Delvaux, dans *Histoires de fantômes – Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains* : « Un même fil unit le deuil et l'enfantement, les spectres du disparu et l'image du naissant. L'enfant à venir comme l'être qui est parti est d'ors et déjà fantôme, apparition, illusion. » (Delvaux, 2005, 198) Liminale, la spectralité brouille la distinction entre la venue au monde et la fin du monde, entre le berceau et le tombeau, entre l'origine, la fin, ce qui est passé et ce qui s'en vient. Le spectre est donc toujours à venir et en même temps déjà là, revenant d'un temps qu'on ne peut qualifier en termes connus de passé ou d'avenir, et apparaissant dans un « présent disjoint », dans un « temps hors de ses gonds » qui évoque le présent furtif dont parle Victor W. Turner lorsqu'il traite des *communitas*. En effet, Derrida parle du spectre en termes d'apparition et d'événement, et essaie de « penser le fantôme » à partir d'un présent « qui passe, [qui] se passe, [qui] séjourne dans ce passage transitoire [...], dans le va-et-vient, entre ce qui va et ce qui vient, au milieu de ce qui part et de ce qui arrive, à l'articulation entre ce qui s'absente et ce qui se présente » (Derrida, 1993, 52; l'auteur souligne). On parle ici d'un présent qui n'a rien à voir avec celui que l'on situe d'ordinaire entre le passé et le futur, ni avec la présence que l'on oppose systématiquement à l'absence. Le spectre, en effet, n'est pas encore arrivé qu'il est déjà là; il est à peine apparu que déjà il n'est plus là. Il est instantané, remettant en question la durée sur laquelle repose la norme temporelle. Le spectre, c'est chaque fois un événement, détaché de la suite causale des origines et des fins, en perpétuelle apparition : « Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. » (31; l'auteur souligne) Le spectre défie ainsi l'opposition entre même et autre, car il revient toujours pour la *première fois* - et donc aussi la dernière. Avec lui, les repères de l'avant et de l'après, de l'origine et de la fin, de l'original et de la copie, de l'enchaînement des première, deuxième, troisième, dernière fois; tous ces points fixes qui servent à l'orientation temporelle ne tiennent plus. Cette logique du fantôme, Derrida la nomme *hantologie*.

Une autre particularité du spectre est qu'on ne le voit pas : c'est lui qui nous regarde, il nous voit ne pas le voir. C'est ce que Derrida appelle l'*effet de visière* (26). Les fantômes sont là, mais on ne les voit pas, sauf si l'on fait preuve d'assez d'ouverture pour les accueillir, comme l'explique Delvaux, sauf si l'on « accepte de ne pas savoir s'ils existent, [si l'on est] capable de ne pas saisir, de ne pas posséder, [si l'on] ne ferme pas les yeux devant ce visible qu'[on] ne voit pas [...] » (Delvaux, 14). Cette posture d'accueil, cette « hospitalité absolue » (Derrida, 1993, 266) est peu commune. C'est ce qui explique, sans doute, que le spectre soit toujours là, même avant son apparition : ne le voyant pas, on l'anticipe toujours. Être là, être ici ou ailleurs, cela n'a donc pas le même sens lorsqu'il est question du spectre. L'idée du lieu et des binarités spatiales (par exemple ici/là-bas, dedans/dehors) ne tient plus. C'est ce qu'évoque Derrida lorsqu'il mentionne que Marx était hanté par la figure du fantôme : « En lui hors de lui : voilà le lieu hors lieu des fantômes partout où ils feignent d'élire domicile. » (173) Si l'ontologie est réputée être une essence intérieure, un « être » qui se situe en soi, la hantologie défie ces barrières pour se situer en soi hors de soi. On peut ainsi dire que le spectre est partout et nulle part à la fois, qu'on ne peut le confiner à un lieu tel qu'on l'entend habituellement, c'est-à-dire une place fixe qui se définit en opposition à une autre place fixe.

En définitive, le spectre est une figure liminale en ce qu'il défie la fixité qu'impliquent les oppositions spatio-temporelles : avant/après, présence/absence, dedans/dehors, ici/là-bas, vie/mort etc. On peut donc, tout comme le transgenre, l'associer au mouvement, à la fluidité et à l'oscillation entre les pôles. C'est en ce sens qu'il nous éclairera sur les stratégies narratives d'Anne Garréta, que nous allons analyser au Chapitre III.

## CHAPITRE II

### STRATÉGIES LINGUISTIQUES : ESQUISSE DE PERSONNAGES TRANSGENRES

Depuis sa sortie, *Sphinx* a suscité l'intérêt de plusieurs critiques tant académiques que journalistiques. La raison de cette « minor literary sensation », comme le dit Anna Livia, est la contrainte qui se cache derrière la rédaction. En effet, dans l'esprit de l'écriture sous contraintes de l'Oulipo<sup>5</sup>, Anne Garréta s'est imposé de n'utiliser aucune marque de genre grammaticale pour les deux personnages principaux de son roman : *je* (la narration) et A\*\*\*. L'identité sexuée des personnages ne laisse donc pas de traces au niveau de la grammaire. Plusieurs critiques ont souligné que cette omission laissait un vide dans la lecture, et entraînait le lecteur ou la lectrice dans une espèce d'enquête pour trouver le vrai genre de A\*\*\* et *je*. Dans sa revue de la réception du roman, Livia affirme d'ailleurs que les quatre possibilités d'identité de genre ont été couvertes par l'ensemble des critiques : « [...] each of the four possible combinations is cited as the correct one : male narrator, female beloved; female narrator, male beloved; male narrator, male beloved; female narrator, female beloved. » (Livia, 2001, 52) Cette perspective, bien qu'elle admette une certaine ambiguïté (toutes les combinaisons sont possibles, donc aucune n'est certaine), se limite pourtant à une perception binaire du genre, qui ne prend en compte que les pôles femme/homme dans la réflexion sur l'identité sexuée. Pour notre part, nous privilégions une lecture qui inclut non seulement ces deux pôles, mais aussi tout le spectre des possibles qui se trouve entre eux; une lecture, autrement dit, qui ne perçoit plus le genre comme une opposition entre deux termes, mais comme un processus, comme un mouvement qui fait éclater la relation hiérarchique

---

<sup>5</sup> Garréta a rejoint le groupe après la publication de *Sphinx*, son premier roman.

traditionnellement associée aux genres et aux sexes<sup>6</sup>. Nous considérons que la force de l'écriture de Garréta se situe justement dans la possibilité qu'elle offre de percevoir des personnages liminaux, par une sorte « d'effet transgenre » qui à la fois les situe dans la norme du genre, et permet de remettre cette dernière en question. Nous allons donc parcourir les stratégies d'écriture qu'emploie Garréta pour produire cet effet transgenre. Bien que la contrainte concerne principalement *Sphinx*, elle est également appliquée à un personnage de *Ciels liquides*<sup>7</sup>; nous donnerons donc des exemples tirés des deux romans.

## 2.1 Évitement des marques de genre grammaticales

Les stratégies les plus évidentes, dans *Sphinx*, pour éviter les marques de genre sont celles qui concernent la linguistique. Une des plus visibles est le choix des pronoms personnels. Le récit, raconté par le personnage principal, est à la première personne du singulier. Mis à part quelques discours rapportés qui désignent ce personnage – anonyme – à l'aide du « tu », c'est toujours le « je » qui est utilisé pour lui faire référence; à tel point que la seule manière dont on peut clairement le nommer est *je*. *Je*, un pronom qui, *a priori*, ne fait référence à aucun genre en particulier : telle est l'identité du personnage principal. Cependant, le personnage lui-même finit par réaliser que cette identité, bien que portée par un pronom, est vide : « Sans doute me fallait-il alors reconnaître ce que toujours j'avais secrètement désiré que l'on découvrit : "je" n'était rien. » (*S*, 173-74) La mise entre guillemets du « je » et l'accord à la troisième personne du singulier crée dans cette phrase un effet de distance entre l'instance narrative et le pronom qu'elle utilise pour se désigner depuis le début du récit, comme si ce dernier lui était devenu étranger. Comme le dit Merete Stistrup Jensen, dans son livre *Les voix entre guillemets*, le *je* du roman semble vouloir nous faire comprendre qu'il est « une

---

<sup>6</sup> Notre interprétation rejoint celles de Francine Dugast-Portes (2002) et Martina Stemberger (2008), toutes deux parues après la recension de Livia, qui mentionnent clairement la désuétude d'une lecture du roman cantonnée dans une perspective binaire. Dans une certaine mesure, les lectures de Merete Stistrup-Jensen (2000) et Gill Rye (2000) sont aussi intéressantes en ce sens qu'elles tiennent compte, en plus des quatre possibilités énumérées par Livia, de la fluidité et de l'incertitude qui permettent une lecture qui échappe à ces configurations binaires.

<sup>7</sup> Les références des deux romans seront données entre parenthèses, *S* désignant *Sphinx* et *CL*, *Ciels liquides*. Lorsque aucune précision n'est ajoutée, les caractères italiques correspondent à ceux que l'on retrouve dans les romans.

construction artificielle », un amalgame sans essence véritable. Pour elle, l'instance narrative est « traversée de plusieurs voix hétéroclites et/ou ambiguës », ce qui crée un effet de polyphonie, notamment par « l'absence d'indice grammatical de genre masculin ou féminin » (Stistrup Jensen, 2000, 126). Bien qu'elle admette qu'il soit possible, dans certains passages du roman, d'attribuer un genre à *je*, elle affirme qu'au final, la lecture « la plus persistante et la plus cohérente » (132) est celle qui adhère à une identité fluide : « [...] une notion d'identité mobile qui parcourt le roman entier. Le sentiment de “perte d'identité” [...] engloberait la perception d'un sexe relationnel ou structurel – et non pas essentialiste. » (135) Par son absence, le sexe de *je* attire l'attention sur le fait qu'il n'est que « pure marque formelle », ajoute-t-elle. Autrement dit, l'évitement des marques de genre grammaticales dévoile que la norme du genre est une construction. Dans les termes de Judith Butler, *je* se trouve donc dans une position qui permet de saisir comment est constituée la norme, dans la mesure où il ne se conforme pas aux catégories normatives du genre :

The presuppositions that we make about sexed bodies, about them being one or the other, about the meanings that are said to inhere in them or to follow from being sexed in such a way are suddenly and significantly upset by *those examples that fail to comply* with the categories that naturalize and stabilize that field of bodies for us within the terms of cultural conventions. [It] gives us a way of understanding the taken-for-granted world of sexual categorization as a constructed one, indeed, as one that might well be constructed differently. (Butler, 1999, 149; nous soulignons)

Ainsi, en résistant à la « nécessité » de faire partie d'une catégorie de genre, le *je* de *Sphinx* présente une opportunité de repenser la norme. Non seulement son statut « hors-norme » attire l'attention sur l'aspect construit du genre et met par conséquent ce dernier en question, mais il suggère également que d'autres configurations sont possibles. Si le genre est construit comme une binarité, il pourrait très bien l'être comme une triade ou comme un spectre de possibilités : il pourrait prendre n'importe quelle « forme ». De plus, même si le genre du personnage reste caché – ou s'avère inexistant –, cela ne l'empêche en aucun cas de prendre la parole et de raconter son histoire; bref, de posséder un pouvoir discursif. Cette parole d'un sujet vide et comme déconnecté de soi-même (« “je” n'était rien ») met donc en échec le discours philosophique traditionnel sur l'ontologie, qui présente l'Être comme une entité



unifiée, comme un « je suis » présent à soi-même<sup>8</sup>. Ainsi, l'évitement de la marque de genre dépasse ici le seul personnage de *je*, pour poser un regard sur la notion même d'identité. Dans cette optique, la supposée nécessité d'un genre masculin ou féminin – d'un genre tout court – comme une des assises identitaires semble non-fondée, en ce sens qu'elle n'est pas un prérequis pour agir sur le monde. *Je* est donc un personnage transgenre au sens le plus large : son identité (sexuée) est tellement ouverte qu'elle fait paraître la catégorie (du genre) comme désuète ou superflue.

Le second personnage d'importance du roman est A\*\*\*, que l'instance narrative désigne à la troisième personne, mais en délaissant soigneusement les pronoms personnels genrés, comme « il/elle » ou « la/le ». En effet, Garréta évite l'anaphore par le pronom personnel, optant par exemple pour la répétition du nom du personnage : « Cette affection que j'éprouvais pour A\*\*\* réclamait son incarnation, ce plaisir que je ressentais en sa compagnie exigeait sa plénitude. Je voulais A\*\*\*, oui, et tous mes autres désirs, besoins, projets pâlissaient auprès de celui-ci. » (*S*, 81) Là où on aurait pu s'attendre à un « la » ou un « le » comme suppléant textuel de A\*\*\*, Garréta choisit la répétition. Anna Livia fait à ce sujet un parallèle avec la convention qui veut que l'on mentionne le nom complet d'un personnage en début de nouveau chapitre ou de nouvelle section, ou encore tout simplement la première fois qu'on l'introduit. Selon elle, le choix d'écriture que fait Garréta donne lieu à un personnage qui semble chaque fois réintroduit : « The lack of pronominalization of A\*\*\* makes it seem as though this character is continually reintroduced, and the resulting text is loose and disconnected. » (Livia, 44) Effectivement, à la lecture, on peut avoir l'impression que A\*\*\* occupe chaque fois la place d'un nouveau personnage et, par conséquent, qu'on ne connaît jamais vraiment A\*\*\*. Un peu comme le spectre chez Jacques Derrida (1993, 31), A\*\*\* est à la fois répétition et nouveauté; A\*\*\* revient chaque fois pour la première fois. Cette dimension spectrale est d'ailleurs la première chose que mentionne *je* à propos de A\*\*\* : « Ses bras, douceur intense, série de scènes qui encore à ma mémoire font l'effet d'une

---

<sup>8</sup> La discussion de Butler sur l'importance du « je » dans les luttes des femmes, des gays et des lesbiennes pour Monique Wittig exprime bien la relation entre ce pronom et l'identité telle que traditionnellement conçue dans la philosophie occidentale (1999, 159-162).

illumination charnelle. A\*\*\* dansait : j'ai passé des soirées à guetter son apparition sur la scène de l'*Eden*, cabaret bon ton de la rive gauche. » (S, 10) Illumination, apparition : dès le départ, on nous présente le personnage comme fantomatique, échappant ainsi à la dualité entre présence et absence et possédant des caractéristiques proprement liminales. Globalement, A\*\*\* reste donc un personnage insaisissable, plus encore que ce *je* sans nom. Néanmoins, la spectralité n'est pas le seul côté liminal de A\*\*\*. En effet, si l'on ne connaît jamais vraiment A\*\*\*, on ne peut non plus jamais cerner avec certitude son identité sexuée. Un peu comme dans le cas de *je*, l'évitement des marques de genre par l'omission des pronoms « elle/il » et « le/la » – et la répétition qui en résulte – a pour effet d'attirer l'attention sur la norme de genre. Comme le dit Victor W. Turner de la période liminale, l'absence de marqueurs normatifs attire l'attention sur les conventions qui passent habituellement inaperçues (Turner, 197). Si l'anthropologue ne voit en cet attribut qu'une mise en lumière de la norme, l'impact est selon nous plus grand : il permet de voir qu'il est possible de jouer avec elle. Dans le cas qui nous intéresse, la stratégie garrétienne, d'une part, révèle la construction normative qui veut que les personnages d'un récit possèdent un genre masculin *ou* féminin; d'autre part, elle montre que cette norme, sans disparaître, peut être contournée pour créer des personnages qui ne sont *ni* féminins *ni* masculins, ou encore masculins *et* féminin. Dans les mots de Kate Bornstein, nous dirons donc que l'écriture de Garréta efface l'obligation du « *either/or* » (Bornstein, 121) pour faire de A\*\*\* un personnage qui brise les règles du genre.

Pour réussir à éviter les pronoms personnels, Garréta a dû également recourir à un usage particulier des pronoms possessifs. Avec cette stratégie, l'action est présentée notamment par le biais des corps (en particulier les sens), plutôt qu'à partir des personnages eux-mêmes. Ainsi, dans *Sphinx*, au lieu de « il me regarda » ou « elle me regarda », on peut lire : « Son regard perdu dans le vide se posa sur moi lorsque j'entrai et me suivit jusqu'à ce que je vinsse m'asseoir, lui faisant face. » (S, 118-19) Le regard de A\*\*\* acquiert, dans cette phrase, plus d'importance que le personnage lui-même : c'est le regard qui observe *je*, et non A\*\*\*. D'une manière semblable, pour éviter un accord de participe passé avec « je », l'auteure écrit : « [...] le contact de sa peau m'attirait. » (81) *Je* n'est donc pas « attirée » ou « attiré »; c'est le

contact, c'est la peau de A\*\*\* qui l'attire. Dans ces deux exemples, les parties du corps (son regard, sa peau) occupent la fonction de sujet dans la phrase, ce qui leur donne une prédominance sur les personnages. À d'autres endroits, ce sont les objets qui acquièrent cette place, sans nécessiter toutefois l'utilisation des pronoms possessifs. Par exemple, dans *Ciels liquides*, il est question d'un cadeau (un décalque) offert à un mystérieux personnage : « Balayé, roulé en boule et projeté au loin avec quelques brindilles qui jonchaient la dalle, il ne fut même pas considéré. » (CL, 130) Ici, non seulement c'est l'objet lui-même qui occupe la fonction de sujet, mais aucun pronom possessif ne témoigne de la présence du personnage à qui est offert le présent; le personnage est littéralement évincé de la phrase. Néanmoins, qu'il y ait ou non des pronoms possessifs, les exemples que nous venons de citer montrent comment le texte tient les personnages éloignés de l'action du récit, ce qui les fait paraître encore plus insaisissables, comme si en plus d'échapper à l'obligation de la marque de genre, ils glissaient littéralement entre les lignes du récit. Cela a pour conséquence de les rendre invisibles : même si l'on sait qu'ils sont là, on ne peut pas les voir. Cela ressemble à l'effet de visière dont parle Derrida (1993, 26).

Cependant, le travail sur les pronoms n'est pas suffisant pour éviter les marques de genre grammaticales. Si la prédilection pour certains temps de verbes qui ne nécessitent pas de participes passés s'est avérée judicieuse pour l'écriture de *Sphinx*, le choix d'adjectifs invariables a également été très important. En effet, ceux qui ne s'accordent pas en genre peuvent, en principe, s'appliquer à n'importe quel être humain : « Frivole et grave, je ne puis mieux définir A\*\*\* [...] » (S, 75) Ainsi, A\*\*\* pourrait tout aussi bien être un homme frivole qu'une femme grave. Néanmoins, ce genre d'exemple nous laisse à penser que la marque grammaticale n'est pas le seul élément qui participe du genre des mots. En effet, ces adjectifs – qui s'avèrent être des antonymes – sont selon nous connotés en genre, la frivolité étant plus

souvent associée à la féminité et la gravité, à la masculinité<sup>9</sup>. Leur réunion pour qualifier un même personnage concourt donc à brouiller les repères identitaires et ainsi à invalider la présomption d'une identité fixe, à laquelle participe la norme de genre, construite en dichotomie. Si le personnage de A\*\*\* possède à la fois des traits opposés, lesquels peuvent de surcroît être perçus comme respectivement féminin et masculin, c'est dire que A\*\*\* peut à la fois être masculin *et* féminin; et si A\*\*\* était les deux, A\*\*\* ne serait en fait ni l'un, ni l'autre.

En outre, une des particularités des deux romans, *Sphinx* et *Ciels liquides*, est que les personnages principaux ne sont pas nommés. Bien sûr, A\*\*\* peut être interprété comme un nom, mais les astérisques montrent clairement qu'on souhaite le garder caché. De plus, même si certaines interprétations ont été faites par les critiques – A\*\*\* pourrait signifier Ange, Adam, Anne, Autre, Aimé/e, etc. – aucune n'est assez sûre pour nous donner des indices sur le genre de A\*\*\*. Tout ce que l'on a de A\*\*\*, c'est une lettre, la première de l'alphabet. Dans *Ciels liquides*, on nous donne encore moins de pistes. Le récit est également raconté à la première personne, par un *je* anonyme et grammaticalement masculin. Cette fois-ci, le personnage de qui *je* tombe amoureux (dans un cimetière) non seulement ne porte pas de nom, mais est désigné par des termes ambigus en regard du genre, comme « apparition », « ange » et, le plus souvent, « corps ». De plus, si cet objet de désir est généralement dépeint comme un corps, il en est un qui échappe à la rigidité de la binarité femme/homme, étant la plupart du temps évoqué par des termes unisexes, comme dans ce passage : « Chaque fois que je convoquais derrière le voile rouge de mes paupières closes l'apparition de ce corps – visage, nuque, membres, peau, articulations, extrémités [...] » (CL, 140) Par ailleurs, nous

---

<sup>9</sup> Il est difficile d'expliquer ce qui donne le caractère genré de mots comme « grave » et « frivole », si ce n'est leur tendance à coïncider avec un genre ou un autre dans le langage, comme le souligne Sara Mills, dans son article « Post-Feminist Text Analysis », qui ajoute : « The association between certain terms and males/masculinity or females/femininity seems to operate at a stereotypical level, but because they are simply associations rather than explicitly linked within a text, they may set up implicit cues for the reader which will lead to them reading the text in a particular way. » (1998, 243) L'association se produit donc de manière implicite, par l'habitude qu'ont les lectrices et lecteurs à voir tel mot employé pour parler de tel genre, bien que cet usage ne soit ni restrictif ni systématique. Ce lien peut donc être influencé par les habitudes de lecture. Ainsi, dans le cas qui nous concerne, le caractère genré de « frivole » et de « grave » ne peut refléter une vérité absolue. Néanmoins, il nous semble pertinent de mentionner cette association dans le contexte de notre analyse.

remarquons des similarités entre « le corps » et A\*\*\*, notamment dans les mots employés pour les décrire (« ange », « apparition », « corps », « vision », « chose/objet »)<sup>10</sup>. L'absence de nom des quatre personnages – et particulièrement de A\*\*\* et du « corps », qu'on présente le plus souvent à l'aide d'un lexique unisexe – consiste donc en un élément essentiel pour l'omission des marques de genre, car elle évite la connotation sexuée qui est le lot de la plupart des prénoms.

En définitive, l'évitement de la marque de genre grammaticale, que ce soit au niveau des pronoms personnels, des temps de verbes, des adjectifs ou des noms, procure au texte un certain effet, que nous nommons « effet transgenre ». Les stratégies d'écriture de Garréta, refusant à la lecture les repères habituels, font en sorte qu'il est impossible d'attribuer un genre précis aux personnages. Cela les situe dans un espace liminal, où les catégories femme/homme et masculin/féminin ne tiennent plus. Ainsi, nous affirmons que *je*, A\*\*\* et « le corps » peuvent être à la fois *n'importe quel* genre, et *aucun en particulier*. La conséquence de ce constat, comme nous l'avons dit plus haut, est non seulement de révéler que le genre est une construction, mais qu'elle est une *certaine* construction; qu'elle pourrait très bien être autrement, comme le dit Butler. Sans jamais offrir de réponse, les textes de Garréta laissent donc la porte ouverte à tous les possibles. C'est en ce sens que les personnages sont transgenres : résistant à la fixité d'une ou l'autre des catégories de genre, ils sont toujours en mouvement, fluides.

## 2.2 Pistes et fausses pistes : les stéréotypes

Même si aucun genre n'est explicitement attribué aux personnages étudiés, et même si l'auteure a soigneusement évité les marques de genre grammaticales, une des manières les plus fréquentes de traiter *Sphinx* est de deviner s'il s'agit d'hommes ou de femmes. Cela est

---

<sup>10</sup> Les ressemblances sont nombreuses, mais un passage en particulier nous pousse à lire « le corps » comme une référence intertextuelle à A\*\*\* : dans *Sphinx*, on décrit la dernière fois que *je* voit A\*\*\* (à sa mort) : « [...] l'image en raccourci du corps, de la plante de ses pieds placée au tout premier plan, jusqu'à la tête [...] » (152); dans *Ciels liquides*, on décrit la première fois que *je* voit « le corps » : « [...] je pus l'examiner en raccourci, depuis la plante des pieds jusqu'à l'extrême méplat du visage. » (115) Tout comme *je*, nous « reconnai[ssons] quelque chose d'intensément familier » lorsque nous lisons le deuxième extrait.

dû, en partie, à l'habitude des lecteurs et lectrices de retrouver dans les textes, de quelque manière que ce soit, le genre des personnages : il y a une catégorie de genre qui doit être remplie, disait Anna Livia (Livia, 37). Dans le cas des deux romans de Garréta, nous stipulons qu'il y a également une autre raison qui pousse les gens à en faire une lecture genrée. Selon nous, l'auteure a sciemment choisi de jouer avec l'impression que peuvent donner certaines stratégies d'écriture, pour mener la lectrice ou le lecteur sur des fausses pistes, lui faisant croire pour un instant que la clé de l'identité sexuée des personnages est révélée.

Parfois, c'est l'accord avec certains mots du texte qui trompe la lecture. Par exemple, après la mort de A\*\*\*, je se remémore son ancien amour et invente avec A\*\*\* une vie idéale : « De ces débris, je recréais une tout autre vie, celle que j'aurais voulu vivre en sa compagnie si elle ne m'avait été disputée par les séductions du multiple, du divers et du chatoyant. » (S, 156) À la première lecture, on peut facilement penser que le « elle » est une anaphore de A\*\*\*, et que c'est A\*\*\* qui était disputée à je. Cependant, lorsqu'on s'attarde à la syntaxe, on réalise que le « elle » se rapporte plutôt à « compagnie », et que c'est la compagnie de A\*\*\* qui lui était disputée. Également, dans un passage de *Ciels liquides*, le personnage du « corps » est évoqué par un de ces termes ambigus que nous avons énumérés plus haut : « Depuis le matin j'attendais, surveillant le ciel et les nuages qui menaçaient, le retour de l'apparition. Perché sur le toit du caveau d'où je l'avais la première fois aperçue, je guettais au bout des allées qui y menaient sa survenue. » (CL, 129) Dans ce cas-ci, même s'il est évident, grammaticalement, que le participe passé « aperçue » est féminin parce qu'il s'accorde avec « apparition », une telle phrase laisse une trace qui peut pousser à percevoir « le corps » comme étant féminin. Ces deux exemples démontrent bien, selon nous, comment Garréta joue avec l'accord en genre pour donner une impression de féminin qui est éventuellement détournée par une lecture plus attentive. De plus, l'oscillation constante entre des accords au féminin et des accords au masculin évite la fixité. Par exemple, quelques lignes après le passage qui parle de la vie inventée de A\*\*\* (où l'on peut avoir l'impression qu'on nous révèle le genre *féminin* de A\*\*\*), je décrit A\*\*\* comme n'étant qu'un corps : « A\*\*\* n'était que corps parasite interposé entre ma conscience et mon indéfectible tendance à diffracter le réel. » (S, 157)

Aussi bien le premier accord donne une impression de féminin, aussi bien le second (« interposé » s'accorde avec « corps ») donne à A\*\*\* une touche de masculin. Un jeu semblable est opéré dans *Ciels liquides* où, à la page suivant le passage cité plus haut, « l'apparition » devient « ce corps offert au soleil » (CL, 130). Un autre extrait de *Sphinx* exploite de manière encore plus condensée ce passage entre masculin et féminin, alors que *je* se remémore le corps de A\*\*\* : « Éphémère, si douloureusement, je le voyais tel. Le désespoir m'enlaçait alors, vague et lointain, à peine en discernais-je la cause, enfouie qu'elle devait être dans un souvenir ancien brusquement ravivé et luttant pour revenir à lui, se ressaisir et actualiser dans une vision. » (S, 166) Ici, *je* évoque A\*\*\* successivement comme un corps éphémère, comme la cause de son désespoir et comme un souvenir ancien, faisant passer A\*\*\* du masculin au féminin au masculin, sans jamais l'y fixer. Le va-et-vient entre le féminin et le masculin oriente donc la lecture sur des fausses pistes qui, d'une certaine manière, se contredisent et qui, croyons-nous, encouragent une perception des personnages comme des êtres constamment en mouvement, insaisissables ou, pour paraphraser Bornstein, comme des êtres fluides à qui il est impossible d'appliquer la loi des solides (Bornstein, 69).

Ces impressions de féminin et de masculin peuvent paraître accidentelles et ne résulter que de l'obligation qu'avait Garréta de ne pas accorder les adjectifs et participes en genre avec les personnages. Néanmoins, l'accident devient moins probable si l'on ajoute à ces impressions, créées par des accords, les impressions créées par le jeu avec les stéréotypes. Par stéréotype, nous entendons, comme le formule Homi Bhabha dans *The Location of Culture* : « [...] a form of knowledge and identification that vacillates between what is always “in place”, already known, and something that must be anxiously repeated [...] » (Bhabha, 1994, 66) En ce sens, le stéréotype s'apparente à la norme – au genre – qui, selon Butler, est rigide et fixe, mais qui acquiert son pouvoir par la répétition : « [...] a set of repeated acts [...] that congeal over time [...] » (Butler, 1999, 45) Comme la norme, le stéréotype possède donc une valeur d'essentialité – c'est ce qui lui donne son statut de vérité – qui lui permet d'être répété à travers le temps; en même temps, c'est sa répétition même (sa *performance*) qui lui fait acquérir ce statut. Système en boucle, le stéréotype est un effet de discours auquel on attribue un pouvoir de vérité. Garréta joue avec cette dimension du stéréotype, que Bhabha décrit

comme une façon de voir de nouvelles choses comme si elles étaient déjà connues : « [...] a new median category emerges, a category that allows one to see new things, things seen for the first time, as versions of a previously known thing. » (Bhabha, 73) C'est ce que l'on pourrait appeler le préjugé : une manière d'aborder l'inconnu comme s'il était déjà connu, de le juger avant même de le voir. Cela donne, dans la culture populaire, des affirmations sur la manière dont *sont* les femmes ou les hommes, souvent construites selon des oppositions binaires : les hommes sont forts, les femmes sont fragiles. L'auteure joue donc avec la valeur de vérité que l'on accorde aux stéréotypes. Placés de manière à venir combler un manque d'information, jamais elle ne met en question leur véracité; au contraire, elle fait en sorte qu'ils passent inaperçus. Gill Rye, dans son article « Uncertain Readings and Meaningful Dialogues : Language and Sexual Identity in Anne Garréta's *Sphinx* and Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable* and *La nuit sacrée* », qualifie ces stéréotypes de « red herrings », c'est-à-dire des détails qui attirent l'attention et la détournent du but du texte – ici, l'ambiguïté du genre. Elle précise : « The reader is invited to categorize the protagonists, but s/he is never allowed the certainty with which to do so. » (Rye 2000, 533) Dans les deux romans, les stéréotypes de genre sont donc introduits comme des diversions qui donnent *l'impression* à la personne qui lit le récit qu'elle a trouvé le vrai genre des personnages, alors que cette impression ne peut jamais être confirmée dans les textes.

Ces fausses pistes peuvent être introduites très subtilement, entre autres par le choix de certains termes plutôt que d'autres. Par exemple, dans *Sphinx*, je raconte sa première nuit d'amour avec A\*\*\* : « Ma réponse fut de l'arracher de son siège, l'*enlever* de ce lieu. » (S, 112; nous soulignons) Ce passage évoque un stéréotype très fréquent dans la culture populaire : celui du prince charmant qui *enlève* la belle sur son cheval et l'emmène



avec lui dans son château<sup>11</sup>. Garréta aurait pu opter pour des expressions comme « l'entraîner hors de ce lieux » ou « l'enjoindre de quitter ce lieu », mais a préféré un mot qui connote la force et la prise en charge associées aux hommes dans le cadre d'un certain type de relation amoureuse hétérosexuelle. Ainsi, le choix du terme « enlever » (et, dans une certaine mesure, « arracher ») suggère une piste de lecture : la masculinité de *je* et la féminité de A\*\*\* et, par conséquent, le cliché du couple hétérosexuel (l'obligation de la matrice hétérosexuelle, comme le formule Butler).

Les stéréotypes, chez Garréta, peuvent également être plus explicites, comme dans *Ciels liquides*, lorsqu'on apprend que le personnage de qui *je* tombe amoureux va régulièrement au cimetière pour se « couvrir d'huile » et allonger sur une sur dalle son « corps offert au soleil » (CL, 130). Le bronzage est également une activité que ne dédaigne pas A\*\*\*, qui préfère la plage aux musées (S, 140). Si on y ajoute la prédilection de A\*\*\* pour le magasinage et ses heures passées à peaufiner son maquillage et entraîner son corps pour les représentations (A\*\*\* danse), ces deux personnages se situent clairement du côté du corps et de la superficialité, des stéréotypes de la féminité. En revanche, on retrouve le plus souvent les deux *je* du côté de l'intellect et de l'existentiel – les deux poursuivent des études avancées, parlent plusieurs langues, ont un usage fréquent des livres, citent des philosophes et des poètes, etc. –, des stéréotypes de la masculinité.

Une autre manière d'introduire les stéréotypes est par les relations qu'entretiennent les personnages principaux avec les personnages secondaires. Dans *Sphinx*, par exemple, *je*, qui

---

<sup>11</sup> Adapté à l'époque actuelle, des variantes de l'enlèvement de la belle se retrouvent souvent dans les récits, particulièrement dans les comédies romantiques de type hollywoodien. La figure peut prendre différentes formes et n'est pas nécessairement un enlèvement au sens littéral du terme. On n'a qu'à penser à toutes ces scènes finales où l'homme accourt à l'aéroport juste avant le vol, ou encore fait stopper l'avion qui s'apprêtait à décoller avec la femme à son bord pour lui révéler son amour et l'empêcher de partir – par exemple, *French kiss* (1995), *How to lose a guy in 10 days* (2003), le dernier épisode de la série télévisée *Friends* (2004) et, dans une certaine mesure, *The wedding singer* (1998). Il y a également des reprises plus littérales, comme dans *Made of honor* (2008), où l'homme se rend à cheval interrompre le mariage de la femme qu'il aime pour lui demander de l'épouser, lui, à la place de l'autre. Aussi, il ne faut pas oublier toutes ces histoires qui finissent par une relation amoureuse qui a pour effet d'« enlever » la femme de son milieu ou de sa situation d'origine, qui était problématique – comme dans *Pretty Woman* (1990), *She's all that* (1999) ou encore *Maid in Manhattan* (2002), pour n'en nommer que quelques-uns.

ne possède « plus de liens familiaux » (*S*, 57-58), entretient des liens assez proches de ceux qui unissent un fils à sa mère avec Jeanne, la propriétaire d'un restaurant que *je* décrit comme une espèce de refuge nostalgique<sup>12</sup> (*S*, 58-60). La manière dont Jeanne traite *je* est très maternelle, s'inquiétant de son petit appétit, s'asseyant à ses côtés pour écouter ses confidences, lui faisant des compliments sur ses vêtements et sa coiffure, lui baisant le front à son départ. Cela fait penser au cliché de la relation mère-fils, une relation soit-disant très fusionnelle où la mère couve le fils et est très attentive à ses moindres besoins, contrairement à la relation mère-fille qui est souvent présentée comme problématique, comme une lutte entre le besoin d'indépendance de la fille et le désir d'intrusion de la mère dans sa vie privée<sup>13</sup>. D'ailleurs, la relation qu'entretient A\*\*\* avec sa mère est de loin plus complexe : « Je la sentis [la mère] malheureuse jusqu'au désespoir de l'éloignement de l'unique personne qu'elle aimât et se refusant à manifester cette douleur, crispée sur sa morsure. » (*S*, 122) Vivant de part et d'autre de l'Atlantique, A\*\*\* et sa mère sont proches et loin à la fois, comme le sont, prétendent les stéréotypes, une mère et sa fille. Nous pouvons donc affirmer que Garréta, dans les relations qu'entretiennent les deux personnages principaux avec leurs mères respectives, joue avec les stéréotypes pour influencer une lecture qui attribuerait le rôle du fils à *je* et celui de la fille à A\*\*\*.

Ce ne sont, évidemment, que quelques exemples de stéréotypes utilisés par l'auteure – ils sont nombreux. Le but n'est pas, par ailleurs, de recenser ces stéréotypes, ce qui risquerait

---

<sup>12</sup> Difficile de ne pas faire de lien avec le ventre maternel, symbole par excellence du refuge. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans leur *Dictionnaire des symboles*, « [l]a mère, c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture [...] » (1982, 625)

<sup>13</sup> Selon Robyn Rowland et Alison Thomas, ces stéréotypes auraient trouvé ancrage dans la culture populaire par le biais de la psychanalyse et de la construction du complexe d'Œdipe. Dans cette théorie, la mise en garde contre la possibilité de l'inceste mère-fils suggère un modèle de mère trop aimante, alors que le danger que le fils devienne homosexuel s'il est surprotégé évoque le stéréotype de la mère-poule. D'un autre côté, la relation intime de la fille et du père ne subit pas autant d'interdits : elle est vue comme étant une saine entrée pour la fille dans le monde de l'hétérosexualité. Conséquemment, la compétition entre la mère et la fille est perçue comme une chose normale. Voir l'introduction de Rowland et Thomas à la section spéciale « Mothering Sons: A Crucial Feminist Challenge », dans *Feminism & Psychology* (1996). Un exemple de la réification de ces clichés est le livre *You Don't Really Know Me: Why Mothers and Daughters Fight and How Both Can Win*, de Terri Apter, qui part de la prémisse que la relation mère-fille est conflictuelle (2005).

d'induire une lecture qui cherche à trouver l'identité sexuée de *je*, de A\*\*\* et du « corps ». Au contraire, pour nous, ces stéréotypes, en tant que fausses pistes, participent de l'effet de liminalité des personnages. En effet, même si parfois, au cours de la lecture, on peut avoir l'impression qu'ils nous donnent une information sur le genre de l'un ou l'autre des personnages, jamais cette impression n'est confirmée par une certitude. Et non seulement rien ne vient valider l'effet produit par les stéréotypes, mais selon nous leur utilisation même fait aboutir la lecture à la conclusion qu'il n'y a pas de façon de savoir. En effet, dans un texte où les marques de genre grammaticales sont évitées, lorsqu'on se retrouve face à un effet de masculin ou un effet de féminin, on ne peut que se demander d'où vient cette impression. On aura tôt fait de trouver qu'elle vient des seuls stéréotypes. Eux seuls, dans les deux textes, orientent la lecture vers un pôle ou l'autre de la binarité de genre – aucune marque de genre, aucun prénom, aucune description corporelle ne remplit cette tâche. Comme le dit Martina Stemberger dans son article « >La Disparition< oder Auf der Suche nach dem verschwundenen Geschlecht », ils sont « [d]es décors mobiles, individuels et absurdes dans leur isolation, de la “masculinité” et de la “féminité”, des fragments des codes traditionnels entre les sexes [qui] déambulent dans le texte et contribuent encore à la confusion [...] »<sup>14</sup> (Stemberger, 2008, 118) Le stéréotype perd ainsi son aura de vérité : dépourvu d'ancrage, il ne fait référence à aucun original. Comme le *drag* chez Butler, l'utilisation du stéréotype chez Garréta révèle la fabrication du genre : « *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.* » (Butler, 1999, 187; l'auteure souligne) En d'autres termes, même si on a l'impression de voir un certain genre dans la performance du *drag*, on sait qu'il s'agit en fait d'une imitation et que le genre de la personne qui performe peut très bien être différent de celui qu'on voit sur scène – bien qu'il puisse également être le même. Cette stratégie a pour effet d'ébranler la distinction entre le dedans et le dehors et, ainsi, d'invalidier la croyance en un vrai genre qui serait l'inscription corporelle d'une essence interne (186). Cela brise donc la logique de l'ordre sexe/genre/désir, dont nous avons parlé au Chapitre I, où une information sur le genre mène à

---

<sup>14</sup> Traduction libre de Lina Laubisch. Citation originale : « Einzelne, in ihrer Isolation absurde Versatzstücke von >Männlichkeit< und >Weiblichkeit<, Fragmente traditioneller Gender-Codes geistern durch den Text und tragen zur Verwirrung noch bei [...] » (Stemberger, 118)

une information sur le sexe ou sur le désir, et vice-versa. En fait, personne ne sait véritablement qui se trouve sous le vêtement du *drag*. De la même manière, dans les textes de Garréta, le stéréotype agit comme élément visible d'une performance de genre. Ne correspondant, au final, à aucune identité véritable (ou vérifiable), la mise en scène qu'effectuent les personnages en revêtant les stéréotypes nous permet de les lire comme des imitations, comme des *drags*; bref, comme des personnages transgenres.

Mais il n'y a pas que l'identité de genre qui soit mise en question par l'utilisation des stéréotypes, chez Garréta. En effet, les liens qu'elle tisse entre les relations interpersonnelles des personnages et leurs préférences sexuelles mettent en lumière une autre binarité : homosexualité/hétérosexualité. Le fait qu'aucune orientation sexuelle ne soit confirmée par le texte – seulement quelques « indices » sont évoqués – nous fait plutôt dire que ce qui se trouve sous les fausses pistes, c'est également une critique de l'inanité du cadre rigide des catégories de préférences sexuelles et, incidemment, l'ouverture à des possibilités qui se trouvent ailleurs. En effet, si l'on considère que A\*\*\* et *je* sont des personnages transgenres au sens le plus large, cela leur offre la possibilité de glisser entre toutes les catégories d'orientation sexuelle et d'adopter, avec chaque individu, une position unique. Que A\*\*\* ait un homme pour amant (*S*, 102) ne fait pas nécessairement de *je* un homme; cela ne restreint pas non plus A\*\*\* à une identité d'homme homo ou de femme hétéro. Également, que A\*\*\* « connaiss[e] intimement le patron, ancien danseur », d'un bar homosexuel (99) ne fait pas nécessairement de A\*\*\* et *je* un couple gay. Le personnage de *je* met particulièrement en évidence ce genre de fluidité :

L'éclectisme de mon caractère me poussait à négliger les différences et à transgresser les exclusions. J'entrais indifféremment dans les boîtes hétéros et homos, mâles ou femelles. Que l'endroit fût un bouge mal famé ou un repaire de requins respectables m'importait peu. » (67)

Obtenant l'acceptation dans tous ces milieux, *je* ressemble au chaman de Bornstein, qui ne peut être confiné à une seule identité et qui se déplace sans cesse pour délivrer son message (Bornstein, 97).

Cette fluidité, quoi que tout de même présente selon nous, est beaucoup moins évidente dans *Ciels liquides*, où l'on suit, durant un moment, la relation intime qu'entretient *je* (masculin) avec Céleste. Cette dernière fait son apparition alors que *je* est à l'hôpital, et l'enlève de son lit où il était retenu : « Je me laissai docilement enlever. » (CL, 38) Ce renversement du stéréotype du prince charmant, que nous avons mentionné plus haut, contribue de manière subtile à présenter les deux personnages comme n'étant pas des représentations normatives de leur genre (grammatical) : ils ne sont pas des stéréotypes. Après l'enlèvement, Céleste recueille *je* chez elle, où il s'installe dans un placard dans lequel les deux personnages font l'amour : « Parfois avec beaucoup de caresses, elle me déshabillait et, après avoir sur mes lèvres volé mon souffle et affolé mon cœur, me laissait seul et nu sous une couverture qu'elle remontait jusqu'à mes yeux afin que je n'eusse pas froid » (46). Grammatically, il s'agit d'un couple hétérosexuel : un personnage masculin, et un autre féminin. Néanmoins, il serait difficile de passer outre la métaphore du placard qui, dans le langage courant, fait référence au fait de garder cachée ou non son identité sexuée<sup>15</sup>. Sans nécessairement prétendre *de facto* à une relation homosexuelle de type gay ou lesbienne, cette image est pour nous un indice quant à la manière de lire l'identité des personnages : on a ici affaire à des identités qui dérangent, des identités qui se gardent « dans le placard ».

Ce passage est d'une importance capitale, car il nous dit qu'on ne peut se fier à ce que l'on voit; qu'on ne peut se fier aux seules marques de genre grammaticales pour connaître l'identité des personnages. Bien entendu, la métaphore du placard n'est pas suffisante pour prétendre à une telle lecture. D'autres éléments s'y ajoutent après que *je* soit « sorti du placard » et qu'il ait assisté à la mort de Céleste. Vivant maintenant dans un cimetière, *je* aperçoit un jour « le corps », dont nous avons déjà parlé, et s'éprend passionnément de ce

---

<sup>15</sup> « Coming out of the closet », sortir du placard, c'est faire connaître à son entourage son identité sexuée; alors que « being closeted », rester dans le placard, c'est la garder cachée. Bien qu'au départ cette pratique concernait principalement les homosexuel·le·s, elle peut également s'appliquer à tous les individus qui possèdent des identités sexuées hors-normes – les personnes transgenres. Selon Judith Roof, les histoires de *coming out* prennent une place particulière dans la culture lesbienne du XX<sup>e</sup> siècle. Sa critique des « coming out stories » comme étant une réification de la structure narrative hétérosexuelle apporte des éléments pertinents à la réflexion sur les identités de genre (1996, en part. 104-107).

personnage à l'identité ambiguë (est-ce un corps féminin, un corps masculin, les deux ou ni l'un ni l'autre, jamais le texte ne nous le dit). Déjà, le fait que « le corps » soit d'une identité sexuée indéfinie – disons transgenre – ébranle la structure hétérosexuelle qui avait pu être déduite de la relation entre *je* et Céleste : *je* est peut-être masculin, mais il n'est pas certain qu'il soit hétérosexuel, malgré sa relation avec un personnage féminin. Ici non plus, on ne peut se fier au genre grammatical des personnages : il n'est pas un indice valable de leur orientation sexuelle. Ainsi, on pourrait dire que l'orientation de *je* est incertaine – ou, du moins, en mouvement. Si l'on s'appuie sur la chaîne du sexe/genre/désir (la matrice hétérosexuelle) de Butler, un objet de désir incertain pourrait également induire un genre incertain, peu importe l'accord grammatical. La fluidité des personnages atteint donc, dans *Ciels liquides*, une dimension qui peut se lire comme une réponse à la contrainte imposée dans *Sphinx* : il est possible de créer des personnages transgenres sans avoir à éviter les marques de genre grammaticales. Ces dernières ne sont, finalement, que des marques visibles (corporelles) qui ne sont pas le *reflet* d'un genre comme essence, mais la simple *performance* d'un genre en mouvement.

En outre, si l'on aboutit souvent à des fausses pistes durant la lecture de ces deux romans, une piste en particulier permet de déceler le jeu des faux semblants auquel se prête Garréta : celle du double. Le double, c'est l'*alter ego*, c'est l'autre-même; c'est ce qui est supposé exister dans la différence à soi, mais qui s'avère être pareil à soi, confondu avec soi. Dans *Sphinx*, si *je* s'avoue finalement n'être rien, ce n'est qu'après que la mort de A\*\*\* lui eût permis de réaliser que sa seule quête dans la relation amoureuse avait été une quête de soi. Aux dernières paroles de A\*\*\*, « “Comment tu me vois, hein?” », *je* ne trouve d'ailleurs qu'une réponse : « “Je te vois dans un miroir.” » (S, 147) Cette réponse sous forme d'énigme laisse penser que ce que *je* retrouve dans l'autre, c'est soi-même. Ce constat fait dire à *je* que son identité n'est en fait qu'une image, qu'un double de l'identité de l'autre qui, elle-même, est une image que *je* projette : « J'étais l'ombre d'un corps qui m'ignorait, et la source de lumière qui produit cette ombre. Ce que je recueillais par projection n'étais que moi-même. A\*\*\* n'était que corps parasite interposé entre ma conscience et mon indéfectible tendance à diffracter le réel. » (S, 157) Ici, *je* est à la fois la cause et l'effet, ce qui produit et ce qui s'ensuit, alors que

A\*\*\*, comme l'exprime Stemberger, est « réduit à sa “fonction de miroir”<sup>16</sup> » (Stemberger, 129). Nous suggérons de lire ce passage de la lumière et de l'ombre comme une métaphore qui illustre le fonctionnement de la norme de genre : à la fois cause et effet, le genre n'est finalement que l'image (le reflet, l'ombre) d'une image, qui n'est elle-même aussi qu'une projection – on pourrait dire une idée, l'idée d'une essence identitaire. C'est en ce sens que *je* n'est rien : ce n'est que la construction d'un *je*, la construction d'une identité.

La figure du double est également présente dans *Ciels liquides*, où *je* tombe par hasard, dans la rue, sur un homme qui lui ressemble à tel point qu'il « croi[t] [se] voir venir à [sa] propre rencontre » (CL, 84). Intrigué et pressentant que cette découverte est pour lui cruciale<sup>17</sup>, il se met à le suivre durant des heures dans la ville. Au terme de cette quête, il assiste à l'assassinat de l'homme – on le décapite. Resté seul avec ce corps désormais sans tête, et donc sans visage, *je* décide de lui prendre ses papiers et de revêtir sa veste. C'est à ce moment que *je* devient littéralement l'autre :

Dans la brutale lumière d'un arc électrique, ma propre figure se dissolvait sous les traits inscrits dans les petits rectangles de papier brillant. Le visage de l'homme assassiné, ce visage noyé dans le canal, sous mes yeux, dans ma mémoire, dévorait le mien. [...] Dans ce noir miroir, je reconnaissais le mort. Vêtu de sa veste, je ne parvenais plus à me distinguer de lui. (CL, 96-97)

Le personnage de *je*, que ce soit sur les photos des papiers d'identité (« les petits rectangles de papier brillant ») ou dans le reflet d'une vitrine (« ce noir miroir »), se voit devenir l'homme assassiné. Un peu plus tard, il se rend au lieu de travail du mort et prend la place de ce dernier sans qu'aucun collègue ne remarque la supercherie. L'imitation est doublement réussie : non seulement il *passé pour* (comme dans la technique du *passing*, chez les transsexu-el-le-s), mais en plus il *se prend pour*. L'identité de *je* est donc intégralement construite : autant elle est une fabrication qui lui donne une place auprès des autres, autant elle en est une qui lui fait sentir qu'il sait qui il est. Des passages comme celui-ci, dans *Ciels liquides*, et comme celui de la lumière et de l'ombre, dans *Sphinx* (cela sans compter toutes les fois où il est question

<sup>16</sup> Traduction libre de Lina Laubisch. Citation originale : « Ich hatte A\*\*\* konsequent auf ihre/seine >Spiegelfunktion< reduziert [...] » (Stemberger, 129; l'auteure souligne)

<sup>17</sup> Ce passage se situe après la sortie du placard et avant la rencontre avec « le corps ».



de miroirs, de reflets, d'images, etc.); ces passages nous paraissent être des indices, insérés dans les textes comme pour dire : attention, l'identité n'est qu'un fantasme, ces personnages ne sont en fait que des images. Autrement dit, malgré tous les stéréotypes dont Garréta aura bien voulu revêtir ses personnages, ils resteront toujours insaisissables et fluides.

### 2.3 Le spectre du masculin : écueils de certaines stratégies linguistiques?

Même si nous avons affirmé que les textes de Garréta évitaient les marques de genre grammaticales en regard des trois personnages que nous avons mentionnés (le *je* de *Sphinx*, A\*\*\* et « le corps »), nous devons admettre que cet évitement n'est pas entièrement respecté tout au long des deux textes. Si la contrainte que l'auteure s'était donnée était de masquer l'identité de genre des protagonistes à un niveau grammatical, certains choix d'écriture ont tout de même laissé dans les textes des marques du genre masculin. En effet, à quelques reprises, elle opte pour l'utilisation de pronoms et de substantifs qui occupent une fonction générale et qui correspondent à la norme de l'universel masculin que nous avons explicitée au Chapitre I.

Contrairement à *Sphinx*, où la contrainte est appliquée du début à la fin du roman, l'évitement de la marque de genre ne concerne, dans *Ciels liquides*, que les passages où il est question « du corps », ce qui équivaut à tout juste quatorze pages. Les stratégies sont donc moins variées dans le deuxième roman et, bien que certaines soient appliquées de manière similaire dans les deux, notamment la répétition – répétition de A\*\*\* dans *Sphinx*, répétition de « corps » dans *Ciels liquides* – on remarque une différence entre les choix qui ont été faits dans l'un et l'autre roman. Ainsi, avec la répétition, la principale stratégie utilisée dans *Ciels liquides* pour parler du « corps » est l'utilisation du pronom personnel indéfini « on ». Ce choix de pronom permet l'anaphore tout en évitant les ambiguïtés et en réglant le problème du caractère marqué de « il » et de « elle » :

J'avais crainte qu'à l'occasion d'une de ces interrogations mal éludées ne se trahît mon imposture et que l'on comprît que j'étais non seulement silencieux, mais aussi incapable de saisir la signification des paroles qu'on m'adressait; j'imaginais que l'on m'abandonnerait alors, soit que la tromperie découverte outrageât, soit que l'on perdît intérêt à de si absurdes entretiens. (CL, 135)



Dans cet extrait, le « on » fait toujours référence au personnage du « corps », mais il pourrait tout aussi bien s'appliquer à n'importe qui – à tout le monde en général. À plusieurs endroits du roman, *je* mentionne d'ailleurs sa crainte du rejet par quiconque remarquerait son incapacité à parler et comprendre la langue; ce type d'extrait n'est donc pas particulier au passage qui concerne « le corps ». C'est cette dimension générale du « on » que Anna Livia met de l'avant : « Although chosen for its epicene nature, the pronoun *on* has many more properties than that of avoiding gender marking, properties that contribute to the creation of a universal from the particular. » (Livia, 112; l'auteure souligne) En effet, faisant fi de toute référence au genre ou au nombre, ce pronom permet d'appliquer une phrase particulière au monde en général. Ainsi, encore plus que la répétition, l'utilisation du « on » crée un effet impersonnel, rendant le personnage extrêmement flou – nous dirons même flottant, comme s'il pouvait à tout moment être remplacé par n'importe quel autre personnage.

D'une certaine manière, ce choix d'écriture contribue à donner un effet liminal au personnage en le maintenant toujours suspendu entre les pôles du genre (féminin/masculin) et du nombre (singulier/pluriel). Cependant, comme nous l'avons mentionné au Chapitre I, nous sommes en désaccord avec l'affirmation de Livia qui prétend que, sauf dans certains cas particuliers, ce pronom est neutre au niveau du genre<sup>18</sup>. Selon nous, à moins que tout accord soit évité, comme c'est le cas dans l'extrait précédent de *Ciels liquides*, ce pronom – comme quelque pronom que ce soit en français – ne peut prétendre à la neutralité. Prenons un autre extrait de Garréta : « J'imaginai alors qu'on était venu et, constatant mon absence, reparti déjà. » (CL, 139) Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, un tel accord au masculin est généralement admis comme étant neutre, car, comme l'expliquent Goose et Grévisse, le masculin serait une « forme indifférenciée, neutralisée » (Goose et Grévisse, 2007, § 491). Cependant, pour nous, une telle règle d'accord ne reflète pas le caractère neutre du masculin; elle participe plutôt de la norme qui *produit* le « masculin générique ». Bien que,

---

<sup>18</sup> Notamment, Livia commente l'extrait d'un texte de Monique Wittig où l'on retrouve la phrase « On est arrêté. » Elle précise que même si le pronom est une anaphore pour « Véronique Legrand », un personnage féminin, le participe passé ne présente pas de marque de genre : « the lack of grammatical gender marking in the past participle *arrêté* makes this link less tight. » (112; l'auteure souligne).

grammaticalement, le « on » de Garréta soit universel, il est pour nous définitivement masculin – du moins, à partir du moment où elle choisit de l'utiliser en lui accolant des participes passés accordés au masculin. Un tel choix de sa part porte grandement à conséquence en introduisant dans le texte une sorte de spectre du masculin : invisible à cause de la norme qui le prétend universel, il est là, pourtant, et laisse planer sur le personnage un effet de masculin. Contrairement aux effets de genre produits par les fausses pistes (en particulier l'accord en genre avec les objets ou les parties du corps), l'accord au masculin avec le « on » ne semble jamais détrompé ou remis en question. En fait, il ne paraît pas, *a priori*, entrer dans un jeu avec la norme, mais bien réifier cette dernière.

Dans *Sphinx*, un accord semblable est fait avec le pronom nominal « qui » : « Qui j'ai aimé, je l'ai vu mort, ai dû l'imaginer mort, le penser au passé [...] » (S, 157) Encore une fois, bien que « qui » (utilisé pour parler de A\*\*\*) soit un pronom neutre, c'est-à-dire qui ne porte pas en soi de marque de genre, l'accord est effectué au masculin. Cela pourrait avoir l'air d'un écueil dans les stratégies d'écriture de Garréta. En effet, si tout au long du roman son travail d'écriture concourt à créer des personnages transgenres qui défient les normes linguistiques du genre, des passages comme celui-ci – et, de surcroît, vers la fin du roman – donnent l'impression qu'il est impossible de tout à fait se jouer de la norme. Non seulement, comme le souligne Butler, on ne se sort jamais de la norme et on compose toujours avec elle, mais en plus, semble nous dire Garréta, on la retrouve à l'état brut là où l'on ne s'y attendait plus; elle se glisse entre les lignes et, sans même se cacher, nous passe sous le nez.

Cependant, une telle lecture des passages précédents met de côté une des particularités des accords au masculin « neutre » : par le fait qu'ils aient tendance à passer inaperçus ou à être pris pour des absences de marques de genre, ils témoignent de l'invisibilité de la norme de l'universel masculin. Dans cette perspective, les accords au « masculin neutre », dans les deux romans, peuvent être vus comme des *performances* de l'universel masculin. Dans la logique du *passing* étudiée par Anne Bolin, ce genre d'accord serait masculin et *passerait pour* universel. Tant que la technique du *passing* est réussie (c'est-à-dire tant que la performance n'est pas révélée), un tel usage ne met pas en danger la conception binaire du genre – ni la hiérarchie que sous-tend la dyade masculin/féminin. Cependant, lorsqu'elle est révélée, le

genre perd son caractère essentiel et l'universel auquel prétend le masculin perd sa crédibilité. Cela ne fait pas d'un tel accord un acte subversif, au même titre qu'est subversive une identité transsexuelle; seulement, cela montre qu'aucun caractère n'est essentiel, que chacun est *performé* et fait partie d'une certaine technique de *passing*. Dans une certaine mesure, c'est son utilisation dans le contexte particulier d'un roman où l'auteure a pris soin d'éviter les marques de genre grammaticales qui permet de mettre à jour cette performance : sa marginalité lui donne une visibilité dont il serait dépourvu dans un texte où les règles et les normes grammaticales auraient été appliquées sans en jouer. Ce contexte particulier lui donne donc le pouvoir de montrer le caractère performatif du masculin universel.

Si le « qui » et le « on » s'accordent selon la règle qui veut que le masculin soit un genre non-marqué, Garréta utilise également des termes qui témoignent de la règle qui veut que le masculin soit inclusif, par exemple : « D'autres à ma place eussent tenté de jouer les explorateurs, se fussent enquis avec curiosité, gourmandise d'ethnologue ou de voyageur, du comment, du pourquoi. » (*S*, 129) Ici, les noms « explorateurs » et « voyageur », bien que masculins, sont utilisés dans une optique inclusive; autrement dit, grammaticalement, ils « visent aussi bien des êtres masculins que des êtres féminins » (Goose et Grévisse, § 489). Ils sont donc employés dans leur acception universelle, comme le « qui » et le « on » des exemples précédents, et comme le « autres » qui débute la phrase, par ailleurs. Néanmoins, cela concourt, selon nous, à teinter la phrase, et par conséquent le personnage *je*, de masculinité. De plus, la connotation de ces deux termes est extrêmement masculine, chacun faisant référence à une occupation traditionnellement associée à des hommes. Contrairement aux autres stéréotypes exploités par Garréta, le caractère *grammaticalement* universel de ceux-ci tend particulièrement à les faire passer inaperçu. Ils peuvent donc sembler, au premier abord, être des résidus indésirables de la norme, plutôt qu'un jeu avec elle. Néanmoins, nous proposons de ne pas nous en tenir aux premières impressions et de tenter de lire ces termes dans une optique parodique. En effet, la phrase citée se trouve dans une partie du roman où *je* et A\*\*\* font un séjour à New York, dans la famille de A\*\*\*, une famille afro-américaine. La différence entre les couleurs de peaux des personnages étant pour leur entourage un facteur

d'échec de leur relation<sup>19</sup>, ce passage dans « l'Amérique noire » est extrêmement important dans le récit, car il est l'un des seuls où *je* se trouve en position d'altérité en regard de sa couleur de peau – ce qui est habituellement le cas de A\*\*\*. La suite du passage est la suivante :

Il me semblait être là chez moi, tant ils surent me donner l'impression d'appartenir à leur famille, oubliant sans effort la différence de race, de couleur, de civilisation, de classe et tout ce que l'on voudra bien pointer et accentuer parmi les traits possibles de l'altérité. (*S*, 129)

*Je* dit que les traits d'altérité sont oubliés; pourtant, en les nommant, ils sont mis en relief et acquièrent une importance. Par ces précisions, on ne peut voir *je* que dans sa blancheur, contrastant avec le reste de la famille. Par ailleurs, si pour *je* la couleur de peau n'est pas la seule différence entre *je* et cette famille (il y a la langue, la nourriture, les habitudes à table, pour ne nommer que celles-ci), elle reste une différence primordiale. Comme le dit Homi Bhabha dans *The location of culture*, la couleur de la peau tient un rôle central dans la construction du stéréotype raciste, car elle est sa matérialisation en tant que fétiche, son côté visible :

Skin, as the key signifier and racial difference in the stereotype, is the most visible of fetishes, recognized as “common knowledge” in a range of cultural, political and historical discourses, and plays a public part in the racial drama that is enacted every day in colonial societies. (Bhabha, 78)

Cette façon de voir la couleur de peau – comme un objet pris dans sa seule fixité et qui devient une source de savoir, une sorte de preuve de l'altérité – explique selon nous l'insistance dans le texte des mots « Noir », « noire », « noirs », etc. En effet, partout où il est question de la famille de A\*\*\*, *je* précise la couleur de peau des personnages, même si cela n'est pas nécessaire à la compréhension, par exemple : « les vieilles mamas noires riaient » (*S*, 129). Cette répétition est si systématique, qu'elle donne l'effet, à certains endroits, d'une surcharge des noms et adjectifs de couleur. Cela donne l'impression, à la lecture, que les spécificités des membres de cette famille sont dues à leur couleur de peau. Selon nous, en

---

<sup>19</sup> Par exemple : « Peau noire, peau blanche : les apparences étaient contre nous, notre intimité contrevenait à ce constat de bon sens qui veut que qui se ressemble s'assemble. » (*S*, 76)

regard du passage que nous avons cité, cette surcharge est délibérée et consiste en une performance du stéréotype comme fétiche et de sa nécessaire répétition, sans laquelle il n'acquiert pas son pouvoir. Nous pensons donc que l'extrait, qui se déroule « dans une maison perdue au cœur d'un quartier où rarement s'aventuraient les Blancs » (128), tient plutôt de la parodie : une sorte de reprise stéréotypée d'une scène coloniale, où l'on retrouve le scientifique blanc (l'explorateur, le voyageur, l'ethnologue...), figure du colonisateur, venu observer les colonisés dans leur contrée éloignée<sup>20</sup>. Cet aspect parodique permet de faire un lien avec le *drag*. En effet, pour Butler, le *drag* ne performe pas une caricature du genre, mais plutôt une parodie de la notion d'original : « The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is of the very notion of an original [...] » (Butler, 1999, 188; l'auteure souligne). En effet, montrer que l'original (le genre comme essence) est le résultat d'une imitation (et pas le contraire) lui enlève tout fondement. D'après une telle lecture, le passage que nous avons cité révèle le caractère imitatif de la scène coloniale : elle n'est que la répétition d'un fantasme de colonisation. Ce fantasme étant construit notamment sur la base de l'universalité du peuple colonisateur et de la différence du peuple colonisé<sup>21</sup>, l'utilisation des termes « explorateurs » et « voyageur » en tant que termes universels ne peut être prise au sérieux. En d'autres mots, si la parodie met en question l'idée d'un original, celle-ci invalide le présupposé du masculin universel, de l'homme comme point de départ de l'humanité. De plus, non seulement le texte s'attaque à la norme de genre, mais il joue d'une manière encore plus large avec l'idée d'universel, précisant que ce dernier passe, le plus souvent, non seulement pour masculin, mais aussi pour blanc.

---

<sup>20</sup> Le lien étroit entre l'entreprise coloniale et l'institutionnalisation de l'anthropologie est un sujet bien documenté. Marietta L. Baba, dans « Disciplinary-Professional Relations in an Era of Anthropological Engagement », dit : « The earliest notions of institutionalizing anthropology in the academy derived from discourse among colonial administrators regarding "desirable contact with the colonized", and from this, anthropologists attempted to shape an academic curriculum for colonial ethnography, a move that was welcomed by authorities keen to press forward their agenda for social engineering in a welfare state. » (2009, 381)

<sup>21</sup> L'article de Peter Pels, « What Has Anthropology Learned from the Anthropology of Colonialism? », mentionne à quel point la dichotomie colonisateur/colonisé a été un moteur important de l'entreprise coloniale : « [...] the dichotomous representations of colonisers versus colonised were the dominant discourse in which the ideals of colonial society were formulated [...] » (2008, 282)



Somme toute, les exemples d'utilisation du masculin comme universel, que ce soit comme genre « non marqué » ou comme genre « inclusif », sont rares, mais tout de même présents, dans les deux romans de Garréta. À cela s'ajoutent les fois où le pronom personnel « il » est utilisé comme sujet neutre, comme dans la phrase suivante : « Il ne m'avait jamais paru m'être permis face à qui que ce fût – hormis donc A\*\*\* – une telle transparence. » (*S*, 73) Notons également l'emploi du pronom personnel « lui » comme complément d'objet à valeur neutre : « Que A\*\*\* eût accepté de partir avec moi, que dormir ensemble lui eût paru aller de soi [...] » (97) Bien entendu, ces occurrences ne révèlent en aucun cas le genre des personnages. Seulement, selon nous, ils témoignent de la masculinisation de la langue française, qu'une contrainte comme celle de Garréta pouvait contrecarrer. En effet, dans un roman où les personnages principaux sont transgenres, consentir à certaines règles d'accord qui soutiennent la croyance que le masculin est universel semble non seulement contradictoire, mais peut paraître résulter d'un oubli, d'une erreur. Cependant, une telle interprétation nous semble un peu trop simpliste : comment une auteure dont les textes sont si travaillés<sup>22</sup> aurait pu laisser passer quelque chose d'aussi évident? Nous ne pouvons prétendre à l'erreur d'inattention. C'est pourquoi nous préférons une lecture des accords au « masculin neutre » comme étant la manière la plus sûre de mettre à jour cette norme du masculin universel. En effet, dans des textes où la contrainte veut que le genre grammatical soit refusé à certains personnages, leur accoler parfois le masculin, même s'il est « neutre », ne peut qu'attirer l'attention sur un tel choix. De plus, si nous décidons de lire les textes dans une optique parodique, à la manière de Butler, et de les voir comme une mise en scène grammaticale qui, parfois attire l'attention sur le genre par son absence et, d'autres, le fait par sa mise en lumière, nous ne pouvons plus qualifier ces accords au masculin d'écueils. Au contraire, on pourrait dire que c'est sous leur apparence d'écueil, d'accroc, de fausse note qu'ils opèrent un effet subversif. Ils sont, en quelque sorte, comme une mise en garde : on ne

---

<sup>22</sup> L'article de Francine Dugast-Portes, « Anne F. Garréta : jeux de construction et effets paroxystiques », montre justement la somme de travail qui se trouve derrière les romans de Garréta, que ce soit au niveau des contraintes ou de l'intertextualité. Bien que rapide, sa revue est selon elle révélatrice de l'écriture de l'auteure : « Il est inutile d'insister, au terme de ces remarques, sur la complexité et la force des ouvrages d'A. F. Garréta. » (2002, 178)

sait jamais ce qui se cache sous le vêtement de l'universel. En fait, sous l'apparence de neutralité, se trouve souvent le spectre du masculin.

### CHAPITRE III

#### ÉCLATEMENT DE LA STRUCTURE NARRATIVE : ESQUISSE DE PERSONNAGES SPECTRAUX

*Ciels liquides* est construit en segments qui font alterner un passé (caractères droits) et un présent (caractères italiques), tous deux portés par la voix du personnage principal et narrateur, le *je* masculin et anonyme que nous avons mentionné au Chapitre II. Sans plus d'indication sur le lieu ou le temps d'où proviennent ces segments, la lecture fait passer le récit sans arrêt du présent au passé. Ce va-et-vient fait donc osciller le récit entre un présent qui fait état des pensées, sentiments et sensations de *je*, et un passé qui narre la désagrégation de son patrimoine familial (une ferme) en même temps que sa perte du langage. Cette structure peut, *a priori*, sembler assez conventionnelle : c'est après tout l'histoire très commune d'un narrateur qui se souvient et qui raconte son histoire. Néanmoins, à l'intérieur de cette construction en segments, nous constatons qu'Anne Garréta opère un travail sur la structure même du récit, via un jeu avec les normes et les règles de la grammaire narrative, en particulier en ce qui concerne les lois de l'espace et du temps.

Dans les termes de Judith Roof, nous dirons donc que l'écriture de Garréta met à mal l'*heteronarrative*, cette conception structuraliste hétéroséxiste des récits que nous avons expliquée au Chapitre I. En effet, la vision téléologique qu'elle implique est entièrement remise en question par la manière dont l'auteure a construit *Ciels liquides* et, dans une certaine mesure, *Sphinx* également. Les deux personnages principaux évoluent à l'intérieur d'un cadre qui défie les règles narratives et paraissent ainsi osciller constamment entre la vie et la mort, le début (la naissance) et la fin (le décès). Au bout du compte, ils appartiennent à un temps hors temps, celui du fantôme, du spectre, qu'a tenté de saisir Jacques Derrida et que nous avons développé au Chapitre I. Dans le présent chapitre, nous analyserons d'abord le



travail sur la structure temporelle des deux romans de Garréta pour révéler, à la lumière du concept d'*heteronarrative* développé par Roof, la spectralité des personnages, au sens où l'entend Derrida.

Ensuite, nous nous intéresserons à la manière dont est traité l'espace dans les deux romans. Cette question, à peine abordée par Roof mais qui affecte aussi les personnages pour les situer dans « le lieu hors lieu des fantômes » (Derrida, 1993, 173), nous permettra de saisir une autre des façons qu'a Garréta de créer un récit qui va au-delà des oppositions binaires. Le concept d'hétérotopie de Michel Foucault, mis en lien avec celui du spectre, nous aidera dans notre analyse des lieux des deux romans.

### 3.1 Le temps qui déborde

#### 3.1.1 Le temps en boucle dans *Ciels liquides*

Au Chapitre I, nous avons établi, en nous inspirant de Judith Roof, que l'opposition début/fin était celle qui avait le plus d'influence sur la structure des récits. Nous allons donc construire notre analyse en prenant appui sur ces limites, que nous nommerons « bordures », car, comme le souligne Jacques Derrida, dans « Survivre », « [p]our aborder un texte [...] il faudrait que celui-ci eût un bord » (Derrida, 1986, 125). La fin étant, selon Roof, ce qui dès le début justifie le récit lui-même (Roof, 1996, 9), nous commencerons notre analyse de *Ciels liquides* en nous penchant sur la manière dont il se termine. Le dernier segment est au présent, en italiques, et il est beaucoup plus long que les précédents. Il débute alors que je, réfugié à la ferme familiale, voit s'éteindre sa dernière ampoule électrique (« *Nuit soudaine.* ») et se retrouve « [*a]insi, condamné à la nuit* » (151). On le suit ainsi dans sa peur et ses questionnements, car *je* se demande si dehors aussi, une telle nuit règne; si dehors la fin du monde a eu lieu. Quand il finit par aller vérifier, *je* se retrouve dans un espace sans son ni lumière, tellement étouffé qu'il en perd les repères du haut et du bas et dégringole pour se retrouver exactement à son point de départ : dans sa cave, son « ultime séjour » (174). Il se résigne donc à demeurer dans ce recoin épargné de la ferme, celui où sont entassés tous les objets qui ont survécu à la désagrégation et à la modernisation des lieux, et à attendre la mort : « *Seul parmi ma brocante, je crèverai en ressassant l'inventaire, la décharge des*

*temps anciens.* » (174) C'est après cette prédiction que se trouve la toute fin du roman, la bordure inférieure.

Cette dernière partie du dernier segment débute par une phrase paragraphe, qui fait office d'annonce : « *Ma nuit regorge de souvenirs et d'ustensiles.* » (175) Cette annonce, c'est celle de la liste qui va suivre, la liste de tous les objets qui entourent *je* et constituent désormais son monde. Cette liste est construite en paragraphes qui semblent chacun contenir un nombre d'objets appartenant à une certaine catégorie de souvenirs (religion, deuil, école, guerre surtout) et qui commencent tous par « Il y a ». Au vingt-sixième « Il y a », après quatre pages et demi d'énumération d'objets, la liste se rompt, se brise en plein milieu d'un paragraphe : « *Il y a l'ovale émaillé d'un ci* » (180) Fin du roman, soudaine, sans même un point. On croirait voir, mis en page, la « truncated story » dont parle Judith Roof lorsqu'elle affirme qu'une histoire qui ne possède pas de fin telle qu'on la conçoit – c'est-à-dire la production de quelque chose – peut apparaître comme n'étant tout simplement pas une histoire (Roof, 1996, 6). En effet, le récit de Garréta ne produit rien, aucun mariage, aucune découverte identitaire, aucun terreau pour une éventuelle autre histoire. À la fin, tout ce qui reste, c'est le retour de *je* à la ferme de ses ancêtres, un retour qui s'effectue dans la solitude d'une « *nuit éternelle* » (CL, 152) et qui s'interrompt au fil d'une liste d'objets du passé qui pourrait très bien être, elle aussi, éternelle, sans fin. La seule chose qui y met fin, c'est cet apparent hasard qui la coupe au milieu d'un mot. La fin n'en est donc pas vraiment une, ne produisant rien et arrivant alors que les choses (la liste) ne sont, justement, pas encore finies. C'est en ce sens que *Ciels liquides* ébranle la conception structuraliste du récit : il le prive de sa motivation première. Le récit ne peut alors plus être considéré téléologiquement, car il ne possède aucun but, aucune finalité. Concrètement, cela affecte l'identité de *je*, qui se trouve pris entre la vie et la mort : entre une vie qu'il n'a plus parce qu'il est confiné (enterré) à la cave où il a trouvé refuge, et une mort qui n'arrive jamais vraiment. Ce personnage devient alors difficile à cerner, car on ne peut l'assigner à un état en particulier, exactement comme le spectre, selon Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*. En effet, une des choses qui caractérise le fantôme, c'est qu'il va et qu'il vient sans qu'on puisse l'attraper, qu'il est insaisissable. Comme le dit Derrida, « [o]n ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort » (Derrida, 1993, 26).

C'est avec cette incertitude que s'interrompt le roman de Garréta; avec un personnage qui ne semble ni vivant ni mort.

La mort est par ailleurs évoquée dès la première page de *Ciels liquides*, qui constitue à elle seule un court segment en italique :

*Ci-gis seul sauf terré profond dans le sol.  
Il fait froid. Les pierres lisses suintent d'humidité, des pleurs.  
Quel temps fait-il dehors?  
Fait-il encore du temps?  
Tout se sera arrêté, et le temps aussi, figé dans une griserie indistincte, soleil éteint.  
Il n'y a plus que des pierres. À quoi bon s'égosiller.  
Rien n'aura eu lieu. (CL, 9)*

Dans cet extrait se trouve comme condensée l'entière du récit, particulièrement dans la dernière phrase (« *Rien n'aura eu lieu.* »), qui fait office d'annonce pour tout le reste du roman : rien n'aura eu lieu, aucune production, aucune fin. À ce titre, on peut se demander d'où vient cette annonce. En effet, le futur antérieur semble suggérer que la fin se trouve déjà là, dès le début, comme si le personnage savait déjà, alors que commence à peine le récit, ce qu'il en adviendrait lorsqu'il serait terminé. Comme si ce personnage spectral était revenu en sachant quelque chose. Mais revenu d'où : du passé, de la ferme de ses ancêtres; de l'avenir, de cette mort qui ne survient jamais vraiment; ou encore du présent, ce présent en italiques que l'on peine à situer dans la temporalité du récit? Comme l'exprime Derrida, on ne sait jamais d'où vient l'annonce du spectre (Derrida, 1993, 68). La voix du fantôme provient d'un temps qui se situe au-delà de l'enchaînement des passé, présent et futur; au-delà de la mort et de la naissance; au-delà, donc, de la fin et de l'origine.

Judith Roof stipule que le récit structuraliste trouve son origine dans un vague proto-récit, implicite mais mystérieux. Celui-ci constituerait donc la bordure supérieure du récit. Or, lorsqu'il est question d'un récit comme *Ciels liquides*, par lequel la bordure inférieure est mise en question, on peut supposer qu'il en va pareillement pour celle qui ouvre le récit. Peut-on encore parler d'origine, de début, de commencement? Et si l'on ne peut lui attribuer une origine, comment lire le texte de Garréta? Un roman sans début ni fin pourrait se lire à

partir de n'importe quel passage. Sans aller jusque là, nous suggérons que le roman peut se lire à partir de trois endroits différents, comme s'il comportait trois portes d'entrée.

Comme nous l'avons vu, le roman s'ouvre sur un segment au présent, avec la phrase « *Ci-gis seul sauf terré profond dans le sol* » (CL, 9). S'apparentant à la formule d'épithaphe « ci-gît », celle-ci prend une forme plutôt inusitée, à la première personne, comme si *je* rédigeait lui-même les mots qui se trouvent gravés sur sa tombe. De plus, au fil de la lecture, on trouve d'autres occurrences du verbe « gésir » qui rappellent cette formule insolite. Nous proposons donc qu'elle agit, dans ses différentes formes, comme un signal, comme un point de repère pour identifier les « portes d'entrée » du récit.

Au tiers du livre, un des segments au passé débute par la phrase suivante : « Ci-gisais-je sans plus de mouvement. » (73) Ce n'est pas, comme dans le cas du premier « Ci-gis », un segment au présent, qui se situe hors de l'histoire chronologiquement narrée par *je*. Cependant, il inaugure tout de même un second début à l'intérieur du texte. En effet, le passage au présent qui le précède se termine, un peu comme la liste tronquée, au milieu d'une phrase-paragraphe : « Demeurer sur cette caisse malgré le froid, malgré la peur fichée comme un pieu dans mes tripes et dans ma nuque, et si je choisis ou si je rêve, et dans ma chute ou dans mon rêve crie... » (72) Les points de suspension, bien qu'offrant un repère visuel qui donne une impression de finitude à la phrase, laissent pourtant le texte en suspens, entre son déroulement et son arrêt, entre sa vie et sa mort. Le récit pourrait donc être « déplié » à cet endroit du roman, faisant de la phrase en suspens une fin tronquée comme la liste infinie, et du « Ci-gisais-je » une bordure semblable à celle que l'on trouve à la première page. Par ailleurs, la distinction entre les segments au présent et ceux au passé devient moins tranchée à partir de ce moment du récit. En effet, bien que la narration au passé continue, le personnage, lui, entre dans une nouvelle phase, une nouvelle vie qui le rapproche de plus en plus du moment où il sera « *terré profond dans le sol* » : il apprivoise son nouveau lieu de vie, le cimetière; il collectionne les décalques d'épithaphe et s'en fait un genre de langage; il assiste à l'assassinat d'un homme et prend son identité, devient le mort; il commence à travailler à la morgue; il tombe amoureux d'un personnage décrit essentiellement comme un corps. Bref, il évolue dans un quotidien où vie et mort se côtoient, indistinctement.

Une troisième forme du verbe « gésir » se trouve aux deux tiers du dernier segment, juste après que le personnage soit sorti pour voir si dehors la fin du monde avait eu lieu. On lit : « *Je reprends sens, ne sachant où je gis.* » (170) C'est à ce moment que *je* se rend compte qu'étant sorti de son refuge pour aller voir si la nuit régnait partout, il a atterri à l'intérieur, en son point de départ. Il commence alors à réaliser qu'il ne peut se sortir de sa nuit : « *Seul parmi ma brocante, je crèverai en ressassant l'inventaire, la décharge des temps anciens.* » (174) C'est donc le « commencement de la fin » (Derrida, 1986, 138), le point tournant qui sépare le moment où *je* avait encore espoir que dehors la vie avait continué, et celui où il se résigne à attendre la mort. C'est ce qui inaugure le passage vers la liste inachevée.

Les trois débuts, ces trois portes d'entrée à l'intérieur de *Ciels liquides*, opèrent à la manière de l'invagination qu'a conceptualisée Derrida dans son étude du texte de Maurice Blanchot, *La folie du jour*. Son analyse, que l'on retrouve à la fois dans les essais « Survivre » et « La loi du genre », explique comment la répétition de la bordure du récit à l'intérieur de celui-ci vient ébranler la norme narrative, notamment en invalidant l'opposition entre extérieur et intérieur. Dans « Survivre », il définit l'invagination ainsi : « *L'invagination est le repliement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche. Une telle invagination est possible dès la première trace. C'est pourquoi il n'y a pas de "première" trace.* » (143; l'auteur souligne) Ainsi, la forme (le texte) devient poreuse, elle n'a plus de barrière qui différencie le texte du hors texte, le récit de ce qui le précède ou le suit. Une fois répété à l'intérieur, le début absolu n'existe plus, puisque le texte peut commencer à plusieurs endroits et se lire *d'un début à l'autre*, brisant la linéarité qu'oblige la binarité début/fin. Le roman de Garréta échappe donc lui aussi à l'ordre du début et de la fin, disposant de trois portes d'entrée. Ces dernières, dans leurs formes du verbe « gésir », ont d'ailleurs une valeur qui dépasse celle de l'origine. En effet, elles donnent à penser que *je* retrouve le mouvement après un arrêt, comme il le suggère lui-même dans la troisième occurrence : « *Je reprends sens, ne sachant où je gis.* » (CL, 170) Les trois débuts font donc office, chacun à sa manière, de renaissance, voire de renaissance : après un rêve ou une chute, après un cri, *je* revient (de la mort), renaît,

recommence. Il n'y a donc à proprement parler aucun véritable début de *Ciels liquides*, aucune naissance émergeant d'elle-même comme l'origine du récit structuraliste, mais uniquement des *re-commencements*, des *re-naissances*, des *re-venances*. Comme le dit Derrida, c'est une « question de répétition : un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et les venues parce qu'il *commence par revenir* » (Derrida, 1993, 32; l'auteur souligne). Nous suggérons alors que l'annonce « *Rien n'aura eu lieu* », à la première page, puisse également signifier « Rien n'aura débuté ».

Comment comprendre, alors, un récit sans début ni fin? Comment fonctionne l'histoire d'un spectre, d'un personnage qui ne naît pas ni ne meurt? Selon nous, *Ciels liquides* est un texte spectral et pour le lire, il faut *revenir* à la fin. Revenir, donc, à la liste tronquée, à cette coupure au milieu d'un mot. Cette rupture peut, au premier regard, sembler relever du hasard, comme le suggère d'ailleurs le texte, qui met une emphase particulière sur le hasard dans le dernier segment. Si l'on prend ce parti, le mot amputé pourrait être n'importe lequel, tout comme il aurait pu ne pas commencer par « ci ». Néanmoins, cela constitue selon nous une fausse piste et nous privilégions une lecture qui va au-delà de la possibilité du hasard et qui tient compte des traces que comporte le récit. Le mot coupé commence donc par « ci ». On pourrait penser qu'il s'agit du mot « ciel », qui rappelle le titre, *Ciels liquides*. La liste pourrait ainsi se prolonger avec « l'ovale émaillé d'un ciel de lit », par exemple. Le roman pourrait d'ailleurs se terminer sur ce mot, avec un point qui en ferait une fin en bonne et due forme, une bordure inférieure bien finie, avec le code typographique qui en témoigne. Une fin sur le mot « lit » évoquerait en outre le lit-cage de *je*, celui qui l'a vu grandir et dans lequel il « *crêver[a] dans la nuit* » (180). Cependant, si l'on joue le jeu de l'invagination mentionnée plus haut et qu'on lit le récit à partir de la « deuxième » ou de la « troisième » porte d'entrée, la lecture doit se poursuivre au-delà du mot tronqué, au-delà du « ci ». C'est alors qu'on s'aperçoit que la « première » phrase du roman commence également par la syllabe « ci » : « *Ci-gis seul sauf terré profond dans le sol.* » (9) Coïncidence? Pas si l'on tient compte du fait que la locution verbale « ci-gît », employée comme formule pour les épitaphes, s'utilise aussi, quoique rarement, en substantif masculin et invariable, pour désigner l'épitaphe elle-

même ou plus globalement la pièce de matériau où elle est gravée<sup>23</sup>. La liste pourrait donc se poursuivre ainsi : « l'ovale émaillé d'un ci-gît ».

Malgré la forme à la première personne du singulier de la formule « Ci-gis », à la première page du roman, le premier et le dernier mots de *Ciels liquides* pourraient donc être le même : « ci-gît », du verbe « gésir », que nous avons qualifié, dans ses différentes forme, de signal, de porte d'entrée du récit. L'annonce de *je* (« Rien n'aura eu lieu. ») apparaît alors plutôt comme une auto-épitaphe, comme un début qui s'effectue dans la mort – comme un deuil originel. Lu de cette façon, le récit acquiert une forme qui relève plus de la circularité que de la linéarité et donne l'impression qu'il se referme sur lui-même, qu'il commence alors qu'il termine, ou qu'il est déjà terminé alors qu'il ne fait que commencer. Les bordures se confondent et la distinction entre les oppositions « début » et « fin » se brouille. La binarité que constituent l'origine et la finalité du récit structuraliste perd donc de sa substance. Selon nous, cette structure en boucle vient briser l'idée traditionnellement linéaire et, surtout, téléologique que l'on a du récit. En effet, sans exclure l'idée de la linéarité ou celle de la fin, elle les englobe, les entoure et les fait participer de quelque chose qui les dépasse. Ainsi, la

logique de la hantise [...] abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes. Elle les *comprendrait*, mais incompréhensiblement. Comment *comprendre* en effet le discours de la fin ou le discours sur la fin? L'extrémité de l'extrême peut-elle être jamais comprise? (Derrida, 1996, 31; l'auteur souligne)

En ce sens, si le récit conventionnel est construit, comme le souligne Judith Roof, en fonction de la fin et qu'il trouve sa motivation première dans la production et dans l'atteinte d'un but, *Ciels liquides* fait tomber cette exigence, car non seulement on n'y trouve aucune production, mais on n'y trouve aucun but, aucun horizon, seulement un retour à la case départ qui se répète à l'infini.

---

<sup>23</sup> Cette acception est difficile à trouver dans la plupart des dictionnaires et la définition qu'on en fait est plutôt vague, tenant essentiellement à des exemples littéraires. Par exemple : « *Emploi subst. Vous eussiez dit les deux os gravés au-dessus des ci-gît* (Balzac, *Contrat mar.*, 1835, p. 241). *Vous n'attirez à votre ci-gît éternel que vos fils bannis avec vous* (Chateaubr., *Mém.*, t. 4, 1848, p. 573). » (Centre national des ressources textuelles et lexicales : Portail lexical; les auteur-e-s soulignent)

On peut donc dire que *Ciels liquides* est dépourvu de « bordures » ou, d'un autre point de vue, que le texte « déborde, mais sans les noyer dans une homogénéité indifférenciée, les compliquant au contraire, en divisant et démultipliant le trait, toutes les limites qu'on lui assignait jusqu'ici [...] » (Derrida, 1986, 127-128). En effet, la fin déborde les limites de la fin jusqu'à se retrouver dans le début qui, lui, se multiplie à différents endroits dans le texte. Le récit n'a donc ni commencement ni fin, tout comme *je* qui oscille constamment entre l'avant et l'après, entre le passé (simple) et le futur (antérieur), dans un présent qui, comme l'exprime Derrida est disjoint, hors de ses gonds (1993, 52). On ne peut donc dire que le spectre est réellement *présent*, mais plutôt qu'il brouille les repères entre présence et absence. *Ciels liquides* met ainsi en scène un personnage qu'on ne peut saisir dans sa présence, un *je* qui hante le roman à la manière d'un fantôme et qui se fait invisible, insaisissable : « Le sujet qui hante n'est pas identifiable, on ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme, on ne peut décider entre l'hallucination et la perception, il y a seulement des déplacements, on se sent regardé par ce qu'on ne voit pas [...] » (216) *Je*, sujet hantant les pages du livre, est en effet imperceptible dès la première page, alors qu'il nous fait, caché derrière les lignes, son ultime annonce : « *Rien n'aura eu lieu.* »

### 3.1.2 Fin et mort dans *Sphinx*

La structure de *Sphinx* comprend elle aussi une invagination. Cependant, cette fois, c'est la bordure inférieure qui est répétée. En effet, à la page 219, on se rend compte que le récit que l'on lisait depuis le début (les quatre premières parties du roman) est en fait un récit écrit par l'instance narrative (*je*) : « J'eus le désir de faire un récit qui rendît compte de ces deux vies dont les disparitions successives avaient scandé l'anéantissement de mon goût de vivre au point de rendre insensé tout projet, tout investissement dans un monde où rien ne me retenait plus. » (S, 219) À la partie V, la dernière, le passé simple est remplacé par un présent qui peut faire penser que l'écriture se déroule à l'instant même : « Je puis tracer ce mot : Fin. » (223) Le temps de la lecture et celui de l'écriture se confondent. Le reste du roman se poursuit ainsi dans un présent où *je* raconte et commente ses actions au fur et à mesure qu'elles se déroulent, ce qui tranche de manière évidente avec le passé simple et le plus-que-parfait du



subjonctif utilisés dans les autres parties : « Je recule ma chaise » (223), « Voilà, je me lève » (224), « Je m'égare dans des quartiers silencieux et déserts » (225), « Le vent me gifle » (226). Je se rend ainsi jusqu'à un canal (qui rappelle étrangement celui d'où est tombée Céleste dans *Ciels liquides*) où l'abordent deux personnes qui lui demandent de l'argent et l'agressent. Le roman s'achève ensuite sur la mort en direct de *je*, dont le corps est « arraché du sol » (229) : « Éblouissement d'un instant dans la chute d'une ténèbre où je sombre et m'abîme. » (230) La partie V apparaît donc comme le « commencement de la fin » de *je* : la fin de son récit, qui mène *je* à la mort. Cependant, bien qu'il soit clair que *Sphinx* contienne deux récits distincts (celui que *je* écrit et celui, plus large, que l'on lit et dans lequel le premier s'insère), ce qui est moins clair, c'est la limite entre les deux. Si la phrase « Je puis tracer ce mot : Fin. » signale la fin du premier récit, elle le mélange par le fait même au deuxième. En effet, *je* poursuit : « Encerclé enfin, le souvenir est là; cristallisé autour des phrases tracées, il ne divaguera plus en dissolution dans ma mémoire. » (223) Le grand récit, *Sphinx*, celui dans lequel s'insère le récit écrit par *je*, est en fait un récit à propos d'un récit. Nous avons donc affaire à deux récits dont les fins ne concordent pas : il y a la fin du récit de *je* (avec le mot « Fin ») et la fin de *je* (sa mort). Le roman se termine donc par une mort, mais la fin n'y est pas nécessairement la mort, tout comme la mort n'y est pas nécessairement la fin. Ce dédoublement de la bordure inférieure empêche ainsi la production, le but ultime du récit de se produire : en effet, la fin n'est jamais vraiment la fin. Cette absence de finalité constitue, selon nous, une manière pour le récit d'échapper à l'hétéronarrativité étudiée par Judith Roof.

Les deux récits de *Sphinx* donnent donc l'impression que le personnage principal, *je*, est divisé : narrateur ou narratrice de son propre récit et narratrice ou narrateur du récit plus large écrit par Garréta, *je* est morcelé-e ou, comme le dit Merete Stistrup Jensen, polyphonique (Stistrup Jensen, 125). En effet, on peut distinguer un « je » passé et un « je » présent ou, dans les termes de Stistrup Jensen, qui qualifie *Sphinx* d'« auto-récit », un « moi-narrateur [...] séparé du moi de l'action » (144). Le personnage est donc à la fois révolu et actuel, mort et vivant, raconté et racontant. Ce dédoublement se fait plus évident lorsque *je* fait la description de sa mort. Il y a alors

transgression des règles narratives, ou violence faite au code de vraisemblance qui gouverne un genre. Genette parle dans ces cas de “métalepse” [où] on touche “à la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l’on raconte, celui que l’on raconte.” (145)

Effectivement, *je* est à la fois le souvenir et l’entité qui produit ce souvenir; à la fois le/la défunt-e et l’endeuillé-e, sommes-nous tentée de dire. D’ailleurs, à la manière de *Ciels liquides*, les premières phrases de *Sphinx* font aussi office d’annonce :

Me souvenir m’attriste encore à des années de distance. [...] Et pourquoi me faudrait-il toujours ne vivre qu’en souvenir, en mémoire? Âme en quête d’incarnation, mais lourde déjà de trop de savoir ou corps fatigué de s’éprouver pensant et impuissant à la fois, tant l’a traversé cette obsession d’un ennui dont rien ou presque ne le divertit plus. (S, 9)

*Je*, à la jonction entre action et souvenir, n’est en fait « [...] ni âme ni corps, et l’une et l’autre » (Derrida, 1993, 25). *Je* n’est pas; *je* hante. Ce n’est donc pas un personnage, mais un souvenir de personnage qui se crée durant le roman; un souvenir qui s’esquisse alors même qu’il est écrit, instantané, perpétuelle apparition.

### 3.2 Ni dedans ni dehors : le lieu hors lieu du spectre

Mallarmé, dans son poème « Un coup de dés jamais n’abolira le hasard », annonce entre les lignes : « [...] RIEN [...] N’AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU [...] EXCEPTÉ [...] PEUT-ÊTRE [...] UNE CONSTELLATION [...] » (Mallarmé, 1986, 384-87) L’annonce effectuée par *je* dans la première page de *Ciels liquides* ouvre ainsi sur une nouvelle dimension lorsqu’on la lit conjointement avec celle de Mallarmé<sup>24</sup>. L’avoir lieu ne concernerait donc que le lieu lui-même, que l’espace, au sein duquel, au final, *rien* n’aurait lieu. Rien : aucune fin, aucune production; mais également aucun *je*, aucun sujet, comme le découvre *je* dans *Sphinx* : « “je” n’était rien. » (S, 174) Suivant cette piste, nous proposons que le lieu, dans les deux récits, *Ciels liquides* et *Sphinx*, ne donne lieu à rien, à aucun *je*,

<sup>24</sup> L’intertextualité est un élément incontournable de l’écriture de Garréta et, dans les deux romans que nous étudions, les références à Mallarmé sont nombreuses, qu’elles soient implicites ou explicites. Nous notons en particulier le poème « Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui », que *je*, dans *Sphinx*, essaie de se remémorer au moment de sa mort.

aucune ontologie, mais bien plutôt à du spectre, à une *hantologie*, comme la nomme Derrida (1993, 31). Bien entendu, il nous est impossible d'analyser tous les lieux que l'on trouve dans les deux romans. C'est pourquoi nous nous limiterons à ceux qui ont le plus grand impact sur les personnages.

### 3.2.1 L'hétérotopie : lieu réel-irréel

Si nous cherchons du spectre dans les romans de Garréta, il faut le chercher dans des lieux spectraux. Des lieux, donc, qui correspondent à la notion de liminalité que nous avons développée au Chapitre I : qui ne sont pas fixes et que l'on ne pourrait opposer à aucun autre; des lieux de l'entre-deux. Pour les trouver, le texte de Michel Foucault, « Des espaces autres », s'avère un outil indispensable, car il théorise justement les espaces qui échappent aux catégories qui ordonnent habituellement le champ de la spatialité. Comme il l'exprime lui-même, le philosophe s'intéresse aux espaces « qui contredisent [...] tous les autres emplacements » (Foucault, 2004, 14) : il y a les utopies, des espaces « fondamentalement essentiellement irréel » (15); et les hétérotopies,

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont destinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sorte d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (15).

Ce sont ces dernières, les hétérotopies, qui s'appliquent le mieux aux romans de Garréta. Ces lieux, en représentant, contestant et inversant à la fois l'idée qu'on peut se faire des lieux ou du lieu en général, correspondent à l'entre-deux que nous recherchons. Ils semblent en effet aller au-delà des normes habituelles de l'espace – notamment l'ici (le réel) et l'ailleurs (l'irréel) – pour constituer des espaces liminaux, entre l'absolument réel et l'absolument imaginaire. De ce fait, ils contestent les barrières spatiales véhiculées par les normes binaires et ouvrent le monde (ou le récit, en ce qui nous concerne) sur d'autres possibilités. Selon Foucault, l'hétérotopie est, de plus, en lien avec ce qu'il nomme l'hétérochronie : « une sorte de rupture absolue [des humains] avec leur temps traditionnel » (17), qui s'apparente au

temps disjoint, hors de ses gonds que Derrida utilise pour parler du présent du spectre (Derrida, 1993, 52). L'hétérotopie, c'est donc un lieu hors de tout lieu qui a lieu dans un temps hors de tout temps. C'est l'espace du spectre.

Un des exemples d'hétérotopie que donne Foucault est le cimetière, « lieu hautement hétérotopique puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité, où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer » (Foucault, 17). Dans *Ciels liquides*, après avoir perdu le langage, *je* se retrouve dans un cimetière, seul lieu où il trouve la sécurité et le repos, seul lieu en mesure de l'accueillir après les événements qu'il vient de vivre. En effet, après avoir été conduit à l'hôpital par sa famille, où il se faisait mépriser par les médecins pour son mutisme, puis enlevé par Céleste, qui l'a amené dans son grenier d'où elle l'a ensuite sorti de force avant d'aller mourir dans le canal, tout lieu lui est devenu hostile – la ville même lui semble un enchevêtrement de voix et d'abolements qui le pourchassent sans répit. Lorsqu'il y parvient, le cimetière apparaît donc pour lui comme un refuge, un village, une maison : « [...] de pâles phosphorescences, lueurs blanches tachant l'obscurité et qui paraissaient autant de murs, de masures de pierre, étroites et basses, serrées les unes contre les autres, un village abandonné, pétrifié. » (CL, 66-67) Le cimetière, ce lieu de mort, devient ainsi pour *je* son lieu de vie, sa demeure, le lieu où il habite. Dormant le jour dans un caveau qui, au contraire des autres, ne comporte aucune épitaphe, il ne ressort que la nuit pour hanter les dédales du cimetière en quête de fleurs qu'il pourra revendre pour acheter à manger. Il fait de cet espace hors du temps celui de son quotidien, dans lequel il développe une organisation, des occupations, des habitudes et même un langage, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre. *Je* passe donc sa vie dans un lieu où les vivants, d'ordinaire, ne font que passer, et où les morts disparaissent.

Après avoir pris l'identité de l'homme qu'il a vu se faire assassiner, *je* commence à travailler à l'endroit où ce dernier travaillait : la morgue. Encore une fois, un lieu de la vie quotidienne, celui du travail, est un lieu de mort : celui où l'on reçoit la mort sans mourir, celui où l'on reçoit les morts pour les disséquer, les classer et les entreposer dans des frigos, sortes de petits tombeaux grâce auxquels leur effacement est différé. Ces lieux, la morgue et le

cimetière, spectralisent le personnage non pas parce que, vivant, il y côtoie la mort, mais parce qu'en y vivant, il actualise le principe selon lequel la mort et la vie sont interreliées et non opposées. Ainsi, on ne peut déterminer si *je* est vivant ou mort. On ne peut pas le *savoir*. Vivant chez les morts, il paraît mort pour les vivants :

Les curieux qui déambulaient dans les allées à mon approche obliquaient au plus court, les gens en prière baissaient plus bas les yeux et, las de me voir immobile et silencieux planté au bord de leur excavation, les ouvriers [...] me chassaient à coups de pelle. [...] Et les prêtres s'en retournaient, leur surplis blanc flottant au vent, sans me voir. (69-70)

Les vivants soit ne veulent pas le voir, soit ne le voient tout simplement pas, tout comme le spectre qu'on ne voit jamais, même si on sait qu'il est là, derrière sa visière, et qu'il nous voit ne pas le voir (Derrida, 1993, 26). Le cimetière et la morgue, dans le récit, opèrent donc de manière à permettre cette rencontre de la vie et de la mort, une rencontre qui n'est pas d'opposition, mais d'entre-deux : entre vie et mort. Cette rencontre entre la vie et la mort s'installe dans le personnage de *je*, qui s'en trouve habité, la portant en lui hors de lui (173).

La cave où *je* se réfugie après avoir retrouvé l'usage du langage s'apparente au cimetière. *Je* y qualifie en effet son séjour d'« *entombement* » (CL, 152). De plus, la cave est également le lieu où sont rangés les objets anciens, les « *imaginations défuntes* » de son enfance (179). Elle prend donc des airs de caveau et condamne *je* au même sort que les objets qui l'entourent : « *Ainsi de toutes les choses orphelines dont j'ai hérité : au-dedans, au-dehors tombées dans une même déshérence. Elles se sont réfugiées en moi, je me suis réfugié parmi elles.* » (175) *Je*, la première personne, le sujet par excellence, parmi les choses, les objets, disparaît. C'est d'ailleurs à cet endroit que le récit, au « *je* », cède la place à la liste et à ses vingt-six « *Il y a* » – vingt-six, comme les vingt-six lettres de l'alphabet, de ce langage que *je* a perdu et retrouvé. Mais le langage que *je* a réellement perdu, ce n'est pas seulement celui des mots proprement dits; c'est plutôt celui de la norme comme moteur et comme but de l'identité; c'est l'héritage, ce qui permet à une personne de dire « *je suis* » :

[...] l'être de ce que nous sommes *est* d'abord héritage, que nous le voulions et le sachions ou non. Et [...] nous héritons de cela même qui nous permet d'en témoigner. Hölderlin appelle cela, lui, le langage, "le plus dangereux des biens",

donné à l'homme [sic] "afin qu'il témoigne avoir hérité / ce qu'il est [...]" » (Derrida, 1993, 94; l'auteur souligne)

Dernier héritier en déshérence, voué à la disparition, *je* n'est donc plus rien, comme un langage qui s'effacerait, comme une langue morte, une langue qui ne serait pas transmise. D'ailleurs, le personnage n'est plus capable, à partir du moment où il se réfugie dans la cave, de voir au-delà des objets inanimés, reliques prisonnières d'un présent qu'il peine lui-même à situer. Pour lui, le monde est bel et bien fini : « *J'imagine au-dehors la puanteur des charognes, ruines et silence, un monde dévasté et, si dans le feu, la flamme et la lueur aveuglante ils n'ont pas tous été vaporisés au ciel, des hommes, des animaux, défigurés, une morgue empoisonnée d'effluves corrosifs.* » (CL, 152) Lorsqu'il se risque à sortir de son refuge – une seule fois – il constate d'ailleurs que sa prédiction était juste : « *On dirait le monde étouffé.* » (169) Dans la cave, ce lieu pourtant tangible, se concrétise ainsi l'objet de son annonce, de sa prédiction indiscernable : ce rien qui aura eu lieu. Rien, ni couleurs ni odeurs ni sons; mais également personne, plus personne, un sujet qui se perd, un « je » qui s'efface dans la chaîne rompue de l'héritage. Une disparition, donc, mais qui re-parait toujours, dans la boucle infinie du récit de Garréta; comme le spectre, cette perpétuelle apparition.

Une spectralisation semblable se produit chez le personnage principal de *Sphinx*. En effet, alors que *je* commence à remettre en question ses études de théologie et à fréquenter, avec le Padre \*\*\*, une boîte de nuit *underground*, *l'Apocryphe*, sa vie prend un nouveau tournant qui a, justement, tout à voir avec les profondeurs. C'est la mort du *dj* de *l'Apocryphe*, Michel, qui le pousse dans cette nouvelle vie, laquelle est souvent décrite de manière à évoquer une descente aux enfers<sup>25</sup>. Le décès, provoqué par une overdose, survient dans les toilettes de la discothèque. Après avoir « enterré » Michel dans la fausse septique de l'établissement, le Padre \*\*\*, le propriétaire et *je* conviennent que c'est *je* qui prendra désormais sa place. Les boîtes de nuit, qu'elles soient discothèques ou cabarets, remplacent à partir de ce moment

---

<sup>25</sup> La lecture du récit comme une descente aux enfers est facilitée par les nombreuses références religieuses (souvent chrétiennes) que l'on retrouve dans *Sphinx*, en particulier la mort de Michel, nom d'étymologie hébraïque, qui signifie « qui est comme Dieu » (Chastenier, 1993, 174).

l'université pour devenir les lieux de vie principaux de *je*; des lieux « absolument chroniques » qui témoignent du temps « dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire », comme le dit Foucault à propos des hétérotopies de fête (Foucault, 17). Selon *je*, ces lieux se ressemblent tous : « [...] enfer de sueur, bombardement de lumières alternativement glauques et crues, nuit striée pleins phares sans aube ni crépuscule. » (S, 21) La boîte de nuit est donc un espace à part, qui échappe même à l'enchaînement de la nuit et du jour, un peu à la manière du sommeil et des rêves, qui prennent l'individu à la noirceur et le relâchent en pleine lumière, sans qu'il ait pu voir ce qui se passait entre les deux. La vie de *je* se passe désormais dans un monde isolé, un monde sous-terrain qui semble tranquillement vider *je* de sa vitalité :

La succession de violente lumière, puis, une fois la porte refermée, de pénombre rouge, la descente du large escalier me faisaient toujours ce même effet d'errance, de perte d'identité comme dissoute dans le contraste de clair et d'obscur. Passant les étapes de cette succession, quelque chose de mon être était absorbé, déperdition inexplicable et inappréciable qui lorsque je débouchais enfin dans la salle n'avait laissé de moi que la dépouille charnelle, animée par la seule pulsation rythmique de la musique. (60)

La transformation qui s'opère chaque soir tend à rapprocher *je* de plus en plus de la mort, le laissant *sans identité*, simple *dépouille charnelle*, semblable à ces cadavres que l'autre *je*, dans *Ciels liquides*, identifie d'un X lorsqu'il les entrepose à la morgue, faute de connaître leur nom. Ce mode de vie accentue par ailleurs sa maigreur et son teint livide, de sorte qu'à la mort de A\*\*\*, « le reflet [du miroir] fondait en une même lividité le corps de A\*\*\* et [le] visage [de *je*] à son flanc » (152). *Je* porte ainsi physiquement les marques de la mort, jusqu'à se confondre avec elle. À la fin du roman, après la mort de la mère de A\*\*\*, on constate qu'en plus de la vie *underground*, les décès successifs de ces deux êtres aimés ont déteint sur *je*. En effet, un peu comme pour le personnage de *Ciels liquides*, les gens se mettent à fuir *je*, comme ils fuiraient un fantôme :

Les gens souvent se retournaient sur mon passage; il semblait que je portais inscrit sur mon visage un signe, comme l'annonce d'une décomposition. Une nuit [...] je vis une femme [...] me dévisager. Elle s'éloigna vivement, au long de l'avenue. J'évitais toute compagnie et inversement, pour une raison obscure, les gens semblaient me fuir. (215)

Cette annonce sur son visage, c'est la mort, c'est ce rien que *je* sait déjà être, ce rien qui aura eu lieu et qui coïncide avec la perte d'identité que *je* évoque. Ici encore, donc, la mort et la vie se rencontrent en ce personnage, à la manière d'un signe, d'une annonce; à la manière du spectre, qui est toujours déjà là, avant même son apparition (Derrida, 1993, 259).

### 3.2.2 Le miroir : cet ici qui est là-bas

Selon Foucault, entre l'utopie et l'hétérotopie, il y aurait « [...] une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir » (Foucault, 15). Le miroir est donc un lieu à la fois complètement imaginaire, irréel, et pourtant matériellement identifiable, qui fait partie du monde réel. Dans sa part d'utopie, le miroir renvoie au côté spectral de l'individu : « Dans le miroir, [...] je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent [...] » (15) Lorsqu'on se regarde dans un miroir, on ne se voit pas; c'est en fait une *image* que l'on perçoit. Le miroir s'apparente donc à l'effet de visière du spectre, car en s'y mirant, on se voit ne pas se voir, comme si on regardait son propre fantôme. Le miroir, comme utopie, donne donc lieu à une expérience de soi comme image, comme forme imaginaire, comme irréalité pure. Cependant, la part d'hétérotopie du miroir met en perspective ce côté imaginaire avec la réalité de l'espace qui l'entoure :

[...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (15)

Cette image de soi, cette irréalité, cette imagination est donc tout de même liée à un espace qui, lui, est bel et bien réel, palpable, identifiable. Que le lieu soit réel ou irréel, ou encore qu'il soit réel-irréel, ce que le miroir montre, c'est donc l'identité en tant qu'image – ou, dans les termes de Judith Butler, en tant qu'imitation sans origine (Butler, 1999, 188). En d'autres mots, il fait prendre conscience qu'on ne se voit jamais vraiment, qu'on ne se saisit jamais totalement; qu'on ne se connaît jamais réellement. Il montre que ce « je » que l'on utilise n'est en fait *rien* qu'une image, perdue dans un lieu sans lieu, dans un espace qui est à la fois ici et là-bas. Il est, autrement dit, une construction du langage normatif.



*Sphinx* est peuplé de ces miroirs, qui contribuent à l'effet spectral qui se dégage du roman. Notamment, *l'Apocryphe* en est tapissé du plancher au plafond, ce qui contribue à en faire pour *je* « une énigme topographique » (S, 36) qui ne pourra jamais tout à fait être résolue : « Rien ne s'y dévoilait jamais de son essence ambiguë, entre bordel et boucherie, qu'à qui savait déchiffrer le reflet des miroirs. » (26) L'énigme, l'essence du lieu, c'est donc un reflet, une image. *Je* ne peut jamais connaître le lieu où *je* se tient (ici) qu'en passant par cet autre lieu, imaginaire (là-bas). Par ses miroirs, *l'Apocryphe* se situe à la fois ici et là-bas et rompt la barrière qui oppose le réel à l'irréel. Par ailleurs, cette énigme que représente le miroir se poursuit dans les cabarets, jusque dans la loge de A\*\*\*, personnage-énigme lui-même. En effet, si *je* est un personnage ambigu (par sa liminalité, qu'elle soit transgenre ou spectrale), A\*\*\* l'est tout autant, sinon plus, ne serait-ce que par cette absence de pronom qui est sa caractéristique principale. Une des énigmes que la lecture tend à vouloir résoudre est ainsi : « qui est A\*\*\* ? » ; question qu'élucidera *je*, comme nous l'avons vu au Chapitre II, en répondant à A\*\*\* : « “Je te vois dans un miroir.” » (147) Si cette réponse, qui n'en est pas vraiment une, laisse penser que *je* est l'Autre (et par conséquent, une fois de plus, que *je* n'est rien), elle brouille également l'opposition si claire entre l'original (l'essence) et la copie (l'image). En effet, cette « réponse » peut aussi bien s'adresser à A\*\*\* qu'à *je* : elle pourrait signifier « je me vois dans un miroir », parole proférée par un « je » polyphonique (Stistrup Jensen, 125) qui s'adresse à lui-même. Elle pourrait vouloir dire « je suis une image ». C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle semble arriver le roman, alors que *je*, après avoir écrit son récit, se rend au-dessus d'un canal où deux personnes l'attaquent et jettent son cadavre dans l'eau glacée. Juste avant de recevoir le coup de poignard qui lui sera fatal, *je* décrit : « [...] je me détache et m'éloigne de mon corps comme pétrifié, je le considère, érigé au bord d'une eau durcie par le gel où il se mire, simulacre et son reflet. » (228) Ici, le « je » qui parle, détaché du corps, peut sembler être une âme, ou un esprit, dans le sens chrétien du terme : cette entité immatérielle qui survit au corps pour aller, par exemple, au paradis. Nous préférons toutefois le concevoir comme un esprit dans le sens de fantôme, comme un troisième terme qui se tient au-dessus du corps et de son image et par qui arrive le constat qu'aucun des deux n'est l'origine de l'autre. Autrement dit, comme l'exprime Derrida, que « je » est un simulacre : « [...] qu'est-ce que l'*effectivité* ou la *présence* d'un spectre, c'est-à-

dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre. Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne? » (Derrida, 1993, 31; l'auteur souligne) Le « je » qui prend la parole et qui décrit sa propre mort ne peut donc être qu'un spectre : celui par qui la présence, l'être, l'origine sont remises en question.

Dans *Ciels liquides*, la seule fois où *je* perçoit son reflet, c'est pour s'identifier à l'autre, cet homme assassiné à qui il ressemble à s'y confondre : « Dans ce noir miroir, je reconnaissais le mort. Vêtu de sa veste, je ne parvenais plus à me distinguer de lui. » (CL, 97) Ce qu'expérimente *je* dans cette partie du roman ressemble particulièrement à ce que dit Butler de l'identité de genre : qu'elle est constituée par la répétition stylisée d'actes performés qui, par leur répétition même, donnent à l'identité un statut essentiel (Butler, 1999, 191). Ainsi, la reproduction (la répétition) du style vestimentaire (l'acte stylisé) de l'assassiné fait en sorte que *je* (l'original) « ne parv[ient] plus à [s]e distinguer » de la copie (le mort, son double). Il devient le double, prenant littéralement sa place. En effet, leur apparence se confond comme si *je* avait pris le corps du mort, sans compter qu'il occupera son emploi sans que personne ne semble remarquer le changement. La scène du miroir est donc, dans *Ciels liquides*, le moment à partir duquel on peut dire assurément que *je* est (le) mort tout en étant vivant, qu'il « est » mort-vivant, qu'il se situe dans un espace entre la vie et la mort. Cet espace, c'est forcément un lieu où le réel et l'irréel ne s'opposent plus et où, par conséquent, les bases de l'identité comme fixité s'effondrent.

### 3.2.3 La ville et l'ouverture

La ville est également un lieu important dans les deux romans. Bien qu'elle ne soit pas, à proprement parler, une hétérotopie, elle joue cependant un rôle qui pourrait être qualifié d'hétérotopique. En effet, ville fantôme plutôt que ville normale, elle agit comme un lieu de passage qui prédispose les personnages au renouveau de leur vie : elle est, dans les termes d'Arnold van Gennep, liminale. Dans *Ciels liquides*, comme nous l'avons vu, celle-ci paraît au départ plutôt inhospitalière. En effet, *je* y perd Céleste et se retrouve ensuite seul, craignant qu'on l'approche et se faisant finalement chasser d'un endroit où il dormait. La ville devient, à partir de ce moment, un lieu où le repos lui est interdit, où il ne peut qu'errer

pour fuir le danger : « J'allai comme ça des heures, d'un pont à l'autre, de berge en quai, sans cesse retournant au lieu où Céleste et l'ange m'avaient abandonné, décrivant parallèlement au fleuve des oscillations qui allaient s'amplifiant. » (CL, 60) Le seul repère de *je* dans la ville est donc ce lieu de la mort de Céleste, auquel il *revient* encore et encore. Néanmoins, c'est cette perte et cette sensation de n'avoir aucune place pour se poser qui mènent *je* à trouver le cimetière qui l'abritera et lui donnera la chance de se construire une nouvelle vie. La dépossession à laquelle il fait face dans la ville le place ainsi dans une disposition d'ouverture totale, à la manière de l'hospitalité absolue dont parle Derrida :

Attente sans horizon d'attente, attente de ce qu'on n'attend pas encore ou de ce qu'on n'attend plus, hospitalité sans réserve, salut de bienvenue d'avance accordé à la surprise absolue de l'*arrivant* auquel on ne demandera aucune contrepartie [...], *juste* ouverture qui renonce à tout droit de propriété, à tout droit en général, ouverture messianique à ce qui vient, c'est-à-dire à l'événement qu'on ne saurait attendre *comme tel*, ni donc reconnaître d'avance, à l'événement comme l'étranger même, à celle ou à celui pour qui on doit laisser une place vide, toujours, en mémoire de l'espérance – et c'est le lieu même de la spectralité. (Derrida, 1993 111; l'auteur souligne)

Cet événement encore inconnu de *je*, c'est sa nouvelle vie en général, celle du cimetière qu'il n'aurait jamais pu investir sans l'abandon de tout ce qui, dans sa vie, était indiscutable – l'héritage, la norme. Plus précisément, c'est cet homme, cet étranger que *je* reconnaît comme étant son double; celui de qui il prendra la place et l'identité, après l'avoir vu assassiné. L'ouverture qu'expérimente *je* dans la ville en est donc une qui concerne un *je* encore à venir : celui qui se reconnaîtra dans les traits du double, et qui finira par hanter le cimetière. La ville est celle qui annonce ce *je*, un *je* spectral en devenir.

Cette position ressemble par ailleurs à celle dans laquelle se retrouve *je*, dans *Sphinx*, suite au voyage à New York avec A\*\*\*. En effet, la ville états-unienne semble participer à l'état spectral de *je* :

La dévastation de Harlem vient se loger en moi, corps hanté par l'âme d'une ville fantomatique. [...] Cette ville a conservé quelque chose de ma substance dont j'hallucine encore la perte. [Elle] empoisonne le flot vague de mes songes jusqu'à m'envahir, me déposséder, me vider de tout ce qui n'est pas elle, prendre possession de mon corps, l'investir et s'y réfugier au point de déborder les limites physiques du

temps et de la distance, me confondre à elle, et de mon corps faire ville et abandon et dévastation. (*S*, 134-135)

L'intégration de la ville en *je* a tout de la possession par les démons, par les esprits qui hantent les corps des vivants. Cependant, cette possession n'est pas celle si courante des histoires d'horreur : ce n'est pas celle du mal. C'est plutôt une disponibilité, qui s'empare de la place en *je* qui était déjà occupée. C'est, comme nous l'avons déjà dit, cette hospitalité absolue et sans réserve, qui permet à l'inconnu, à l'étranger d'arriver. Cette ouverture à l'autre, c'est par conséquent la perte des certitudes identitaires, des frontières entre un et zéro, entre *je* et rien :

Le spectre pèse, il pense, il s'intensifie, il se condense au-dedans même de la vie, au-dedans de la vie la plus vivante, de la vie la plus singulière (ou, si l'on préfère, individuelle). Celle-ci dès lors n'a plus, et ne doit plus avoir, pour autant qu'elle vit, de pure identité à soi ni de dedans assuré [...] (Derrida, 1993, 177)

La possession par le spectre est donc cette disposition, cette ouverture au mouvement qu'empêche une vision binaire de l'identité, de l'espace et du temps. C'est aussi cette idée que « je » n'est rien, rien d'autre qu'un espace d'accueil, indéterminable en ce sens qu'on ne peut savoir déjà ce qui en arrivera, qu'on est dans une « attente sans horizon d'attente ». *Je*, après la possession par la ville fantôme<sup>26</sup>, entre en effet dans une nouvelle période de sa vie qui semble précipiter *je* dans une espèce de flottement : conservant le poste de disquaire, *je revient* néanmoins à l'université pour poursuivre ses recherches, oscillant constamment entre le monde *underground* des discothèques et celui, élevé, des études métaphysiques. Entre le paradis de la « discipline intellectuelle » et l'enfer « des plaisirs vénéux » (138-139), la vie de *je* se déroule désormais dans un espace digne des limbes. En effet, si *je* critiquait le monde intellectuel de l'université, *je* critique maintenant aussi celui du plaisir et de la fête pour ne s'identifier à aucun des deux et demeurer dans un espace intermédiaire. Cette étape est essentielle dans le roman, car elle a des effets sur le couple de *je* et A\*\*\*. En effet, le retour aux études de *je* provoque chez ce personnage un détachement de plus en plus grand du

---

<sup>26</sup> Cette ville complètement autre qu'est Harlem est semblable, comme nous l'avons vu au Chapitre II, à cet espace autre qu'est la colonie. Foucault qualifie d'ailleurs les colonies d'hétérotopies de compensation, en ce sens qu'elles représentaient des « autres lieux absolument parfaits » (Foucault, 19).

monde des boîtes de nuit qu'A\*\*\* continue de fréquenter de son côté, sans *je* : « Les boîtes, – je ne sais si son absence [à A\*\*\*] ou l'effet de déroute, de viduité qu'induisait la disjonction de nos rythmes de vie influa sur mon sentiment – ne m'inspiraient plus qu'un ennui grandissant et jusqu'à la tentation du mépris. » (142) La disjonction des rythmes de vie dont parle *je* mène en outre à une dispute, l'ultime dispute que nous avons mentionnée au Chapitre II, celle qui se clôt sur la question de A\*\*\* (« Comment tu me vois, hein? ») et, quelques instants plus tard, sur sa mort. Ensuite, incapable d'assumer la perte d'A\*\*\* et les souvenirs douloureux qui y sont associés, *je* opte pour un style de vie qui a tout de l'errance, obtenant des postes temporaires dans des universités étrangères et voyageant constamment : « M'établir en un lieu, m'y accoutumer au point que la durée prît corps, était ma hantise. » (188) *Je* devient donc une entité qui ne peut rester dans un espace et un temps fixes, comme le spectre de Derrida, qui est en perpétuelle apparition : instantané, furtif, insaisissable.

### 3.2.4 La voix silencieuse

L'ouverture à l'autre, cette hospitalité absolue et sans réserve, se produit dans la ville, autant dans *Sphinx* que dans *Ciels liquides*. Pourtant, le lieu de cette hospitalité n'est pas la ville, mais bien les personnages eux-mêmes. Ils sont habités par cette ouverture, d'une manière telle qu'ils deviennent ouverture : ils peuvent être n'importe quoi ou n'importe qui. Et ce faisant, ils ne sont rien.

Cette position d'ouverture totale pose cependant un problème : si les deux « je » ne sont rien, à qui appartient cette mémoire dont il est question dans les deux romans? Comment un personnage qui n'est rien peut-il raconter? Quelle voix nous rapporte les événements, les pensées, les souvenirs qui donnent corps aux récits? En reprenant les mots de Jacques Derrida qui, lui-même, utilise ceux de Maurice Blanchot, dans « Survivre », nous dirons que les deux personnages portent « “une voix neutre qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait” : voix silencieuse, donc, retirée en son “aphonie” ». (Derrida, 1986, 149) Cette voix, que Blanchot nomme voix narrative, se distingue de la voix narratrice notamment en « ne se laiss[ant] dominer par aucun des termes pris dans une opposition à l'intérieur de la langue

philosophique ou de la langue naturelle » (152). Effectivement, les deux « je » échappent à plusieurs catégories binaires, comme nous l'avons vu dans ce chapitre et dans le précédent : par exemple, les oppositions femme/homme, même/autre, mort/vie, un/plusieurs, passé/futur, ici/là-bas, dedans/dehors. Nous avons donc affaire à des personnages qui existent au-delà de la fixité qu'implique la binarité. La voix narrative, elle aussi, « déborde », elle « a lieu *sans* lieu, elle est à la fois *a-topique*, folle, extravagante et *hypertopique* » (150; l'auteur souligne). La voix narrative concerne donc le lieu, mais un lieu qui, lui aussi, déborde la conception binaire du récit. Derrida cite Blanchot :

La voix narrative qui est dedans seulement pour autant qu'elle est dehors, à distance, ne peut pas s'incarner : elle peut bien emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi [...] elle est toujours différente de ce qui la profère, elle est la différence-indifférente qui altère la voix personnelle. Appelons-la (par fantaisie) spectrale, fantomatique [...] (151)

Le lieu de la voix narrative, c'est donc le lieu sans lieu du spectre : c'est la *hantologie* de Derrida, ce lieu en soi hors de soi qui met à mal les oppositions spatiales (1993, 31). C'est le neutre, comme l'explique Derrida :

Le neutre, et non pas la neutralité, le neutre au-delà de la contradiction dialectique et de toute opposition, telle serait la possibilité d'un « récit » qui n'est plus simplement une forme, un genre ou un mode de littérature, et qui se porte au-delà du système des oppositions philosophiques. (1986, 151-152)

Ce neutre, ce pourrait être celui à qui *Sphinx* est dédié, dans l'énigmatique épigraphe : « *To the third.* » On pourrait aussi le voir dans l'ange de bois de *Ciels liquides*, figure asexuée suspendue dans le récit entre les deux « amants » de *je* : Céleste qui le sculpte et « le corps » qui paraît en être le modèle. Plus encore, on retrouve le neutre à l'intérieur même des personnages principaux, ces deux instances qui disent un « je » sans ancrage dans la langue : sans genre, mais aussi sans le nombre qui le singularise, sans un, sans unité ontologique, comme le laisse penser l'épigramme – épitaphe – de *Ciels liquides*, « TO THE LOST ONE ». *One*, c'est le « on » anglophone; c'est aussi le même, le seul, l'unique, ce qui constitue l'unité essentielle de l'individu, comme l'explique Judith Butler : « [...] the coherent assertion of the "I" presupposes not only the totality of language, but the unity of being. » (Butler, 199, 160). Sans cette unité, non seulement aucune identité n'est possible, mais la prise de parole au



« je » devient problématique, incohérente. Au contraire, le spectre, c'est ce qui est multiple, c'est « le *plus d'un* » (Derrida, 1993, 18; l'auteur souligne) : « L'expérience, l'appréhension du fantôme s'accorde à la *fréquence* : le nombre (plus d'un), l'insistance, le rythme (des ondes, des cycles et des périodes). » (174; l'auteur souligne) « The lost one », le même perdu, c'est donc cette prétendue unité du sujet, ce « je » qui finalement n'est rien; un « je » fantomatique.

Difficile, cependant, de cerner une voix silencieuse, qui parle à partir d'un lieu qui n'en est pas *un*. Les deux romans de Garréta offrent néanmoins la possibilité de l'entrevoir, selon nous. C'est dans *Ciels liquides* qu'elle est la plus évidente, alors que *je* perd l'usage de la langue. Dans un segment au passé, il raconte comment il ne pouvait plus ni parler ni écrire, et n'arrivait plus à décoder ni la parole ni l'écriture : « Mais nul *nom*, *wort*, *name*, ne venait effleurer cette connaissance si tranquille, si certaine. Les mots, larves pétrifiées dans leur recoin obscur, en une nuit muré... » (CL, 30). Cette perte est associée à celle de la grange ancestrale, que *je* reconstruit chaque nuit dans ses rêves. En effet, le bâtiment, qui représente dans le récit la pérennité, le seul vestige patrimonial qui survit à la désagrégation, finit par lui échapper en même temps que la langue : « Dans mon lit, immobile, je tentai de rejoindre à l'à-pic la grange ancienne et sa lumière si douce. Mais le fil en était perdu, noué autour de ma gorge, enchevêtré, et la spirale nocturne démembrée. » (33) Son monde ancien, ce legs qui lui permet de témoigner de son existence, lui glisse des doigts. *Je* est propulsé vers une nouvelle vie, une vie dépourvue de ses repères habituels, marquée notamment par l'impossibilité de communiquer avec les autres. D'ailleurs, les seules relations qu'il entretient après s'être trouvé muet sont avec Céleste, qui connaît son mal; plus tard, avec les travailleurs de la morgue, avec qui il communique « par gestes uniquement » (111); et finalement avec « le corps », qui ne semble pas se rendre compte de l'état de *je* : « Je crois que l'on ne soupçonna pas même mon mutisme. À vrai dire, je prodiguais en compensation un tel luxe de mimiques, de gestes et d'exclamations que la feinte avait sans doute quelque puissance d'illusion. » (135) C'est durant les rencontres avec « le corps » que la voix narrative se laisse le mieux percevoir. Les « conversations » que *je* et « le corps » entretiennent concernent les décalques d'épithètes que *je* collectionne et qu'il présente ou offre à l'autre. Il en amasse d'ailleurs un bon nombre,

qu'il conserve jalousement sous les pierres du sol de son caveau : « Bientôt sous chaque pierre il y eut des inscriptions empilées, et chaque pierre finit par me représenter tel fragment de ma collection, classée selon des principes compliqués, une mnémotechnie étrange où je me retrouvais pourtant sans effort. » (80) Avec cet arrangement, qui fait un peu penser au principe de la bibliothèque<sup>27</sup>, *je* se constitue un langage dont le sens dépasse celui des mots, qu'il ne comprend plus. Pour lui, ce sont les traits en négatif des mots gravés dans la pierre qui font sens : « Certains, par la clarté de leur décalque ou la fermeté des caractères qui s'y manifestaient, me plaisaient plus que d'autres » (79-80). Le langage que fabrique *je* avec les mots des morts concerne donc plutôt les mots eux-mêmes, dans leur forme, que ce qu'ils peuvent *vouloir dire*. La voix qu'il porte n'est donc plus, désormais, ponctuée par les oppositions qui construisent le sens du langage ordinaire; le sens des décalques émane, d'une part, d'un affect produit chez *je* et, d'autre part, des réactions qu'ils suscitent chez « le corps ».

Cela ressemble au rapport qu'entretient *je* avec la musique dans *Sphinx* alors qu'on lui confie le travail de disquaire. La nouveauté de ce médium lui permet d'« expériment[er] en toute liberté, [de] pos[er] les bases d'un langage nouveau que personne ne [lui] avait enseigné » (61). Maître et élève à la fois, *je* pratique donc un langage dont le sens lui échappe : « Chaque soir j'allai tenir le discours renouvelé de ce langage inédit, informulé, à peine conscient que tant d'autres avant moi avaient pratiqué dans une lignée à laquelle j'échappais. » (61) *Je* ne connaît donc pas la *signification* de la langue des *dj*, s'en tenant plutôt à l'effet que son usage des vinyles produit : faire danser la foule, ce « monstre à cent têtes, aux membres enchevêtrés et dont la seule cohésion et animation prov[ient] de l'impulsion rythmique que [je] lui ass[ène]. » (63) Tout comme le *je* de *Ciels liquides* qui s'approprie la langue des morts pour s'en faire un réseau de sens personnel, celui de *Sphinx* utilise celle des *dj* pour faire « parler » la foule, pour créer un nouveau discours.

---

<sup>27</sup> La bibliothèque est d'ailleurs, pour Foucault, une hétérotopie du temps qui s'accumule, « dans [laquelle] le temps ne cesse de s'annoncer et de se jucher au sommet de lui-même », ce qui la différencie des hétérotopies du temps qui fuit, qui se déroulent « sur le mode de la fête » (17).



Par ce rapport au langage, à un langage qu'aucun ne maîtrise totalement, les deux personnages vont donc au-delà du principe de la communication tel que le conçoivent la plupart des modèles : un message qui est passé d'une personne locutrice à une personne destinataire, via un médium (la parole, par exemple), et qui est, surtout, compréhensible – intelligible, dirons-nous, pour reprendre le terme de Judith Butler. Le discours des deux *je* échappe ainsi à la norme de l'intelligibilité pour créer un sens qui se situe au-delà du simple message, au-delà du savoir, « de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir » (Derrida, 1993, 26). C'est là que se situe la voix narrative, celle qui raconte à partir du lieu où l'œuvre se tait, en silence, celle qui ne veut rien dire et qui, par le fait même, ne dit rien, ce rien que nous révèlent les deux *je* au fil des pages.

## CONCLUSION

Par leur jeu avec les contraintes linguistiques et narratives, les deux romans d'Anne Garréta, *Sphinx* et *Ciels liquides*, s'avèrent être de bons exemples des manières dont on peut composer avec la norme, plutôt que de se laisser restreindre par elle. Leur analyse, en plus de donner l'occasion de mieux comprendre le fonctionnement de la norme, révèle comment un travail sur cette dernière permet d'élargir le champ de l'intelligible. Plus précisément, elle montre comment la langue et la littérature constituent des terrains sur lesquels il est possible d'agir pour changer la façon dont on perçoit les normes identitaires.

De manière générale, suivant les réflexions de Butler, la norme est un système qui se construit lui-même par la répétition des règles qu'il appelle et, à la fois, qu'il justifie. Cela lui confère un mode de fonctionnement en boucle, où sa « nécessité » est à la fois construite et prouvée par la performance de ces règles, que l'on retrouve sous la forme d'actes, qu'ils soient corporels ou langagiers. Ces derniers sont en outre disposés selon une logique binaire, c'est-à-dire qu'ils sont divisés en catégories : des paires dont les composantes sont considérées comme des oppositions absolues. À ces oppositions binaires, on attribue rarement une valeur égale, ce qui contribue à faire de la norme une hiérarchie, qui ordonne les deux pôles de la binarité et attribue à seulement *l'un* des deux le statut de référence, reléguant *l'autre* à la position de différence. C'est de cette manière que fonctionne la norme du genre en linguistique : la valeur universelle que l'on accorde au masculin lui octroie la place de sujet de départ, duquel découle le versant féminin, comme en témoigne la rubrique du *Bon usage*, « Marques du féminin des noms animés ». Cette construction linguistique sert à justifier certaines habitudes langagières – par exemple l'utilisation du mot « homme » à des fins génériques – qui, par leur répétition dans le temps, contribuent à solidifier l'impression d'universalité qui se dégage du masculin. De plus, c'est non seulement dans la tension entre les oppositions normatives qu'est érigée l'intelligibilité, mais aussi dans l'exclusion de ce qui ne peut être confiné à un pôle ou à un autre de la binarité. La norme préserve donc la logique

de son fonctionnement en occultant tout ce qu'elle recèle en son sein et qui met en danger la stabilité des oppositions binaires. Le récit, selon Roof, opère une telle exclusion par sa structure hétéronarrative : tout ce qui obscurcit la distinction entre les oppositions est soit évacué d'office, soit utilisé pour ébranler la norme, mais seulement dans le but de la solidifier encore plus par la suite. Entre le début et la fin, c'est donc à une production normative que donne lieu le récit lorsqu'il est conçu dans une perspective structuraliste.

Le concept de liminalité, tel que nous l'avons dégagé des théories de van Gennep et Turner, est une réponse intéressante à l'exclusion qu'implique la norme, car il ne s'oppose pas à celle-ci, mais l'englobe, la comprend dans quelque chose de plus grand. En effet, la liminalité a deux effets principaux : révéler le caractère construit de la norme (donc invalider la présomption de son essentialité) et transformer cette dernière en possibilité, plutôt qu'en contrainte. Ainsi, plutôt que de diviser le champ des possibles en catégories binaires, en distinction entre l'un *ou* l'autre, la liminalité prévient la fixité et admet ce qui est à la fois l'un *et* l'autre, et *ni* l'un *ni* l'autre. Au niveau identitaire, c'est de cette manière qu'opèrent les deux figures liminales que nous avons étudiées. Le transgenre, en refusant de cacher son processus de *passing*, oblige qui le regarde à prendre conscience du caractère construit de l'identité de genre. Ainsi, cette dernière ne se limite plus à l'opposition normative femme/homme, mais à un jeu avec les contraintes qu'implique le fait de *passer pour* un homme ou une femme. Le transgenre représente donc une ouverture à une identité fluide, qui serait à la fois homme et femme, et par conséquent ni femme ni homme. Le spectre, quant à lui, présente la caractéristique d'être un revenant, mais qui revient d'un espace-temps indéfini, dont on ne sait s'il est passé ou à venir, ici ou là-bas. Le fait qu'on ne sache pas d'où vient le spectre ni où il va a pour effet d'en faire une figure sans début ni fin, flottante, qui met en question l'idée d'une origine identitaire et d'un but à l'existence. Elle évoque donc un mouvement qui suggère la possibilité d'agir sans rester immobile dans aucune catégorie, quelle qu'elle soit.

Le mouvement et la fluidité exprimées par les deux figures liminales se retrouvent dans les stratégies d'écriture de Garréta. Son jeu avec les normes linguistiques et narratives produit un effet sur les personnages qui leur confère une identité insaisissable, à la manière du spectre et du transgenre. Leur identité, qui ne peut être fixée en fonction des repères habituels, demeure donc indéfinie. Linguistiquement, l'évitement des marques de genre grammaticales, dans

*Sphinx* comme dans *Ciels liquides*, donne lieu à des personnages transgenres. En effet, le choix des pronoms, des adjectifs qualificatifs et des temps de verbes, ainsi que l'absence de prénoms de certains personnages empêche, dans les deux romans, de fixer leur identité sexuée en se basant sur des indices grammaticaux. Les personnages ne sont donc pas contraints à la loi du *either/or* dont parle Bornstein et deviennent, à la manière des néophytes lors des rites de passages, comme des pages blanches, sur lesquelles n'importe quoi pourrait être écrit. Ils sont, à proprement parler, liminaux. Ajouté à cette stratégie, l'emploi de stéréotypes, bien qu'il conduise parfois la lecture sur des fausses pistes qui peuvent laisser penser que le genre des personnages est ainsi fixé, révèle la construction de la norme du genre, car il survient alors que les ancrages formels qui serviraient normalement à le justifier (les marques de genre grammaticales) sont absentes. Le stéréotype, dans les romans de Garréta, opère donc à la manière du vêtement du *drag* : il révèle le fait que l'extérieur ne coïncide pas nécessairement avec l'intérieur et, surtout, il met en jeu l'idée même d'un « intérieur », invalidant du même coup l'idée d'une identité essentielle et stable. Les personnages semblent donc pouvoir revêtir des identités chaque fois différentes, sans que celles-ci ne correspondent à aucun fondement de genre, à aucun déterminant sexué. Enfin, les accords au masculin, conservés dans les textes malgré la contrainte que s'est donnée Garréta, attirent l'attention sur l'invisibilité de la construction normative. En effet, en se faisant *passer pour* neutre et/ou universel, l'accord au masculin passe la plupart du temps inaperçu. Cependant, son utilisation dans les romans à l'étude, où les marques de genre grammaticales étaient supposées être absentes, est plus visible qu'à l'habitude et permet de souligner le sexisme de la langue française et la construction normative du masculin universel. Ainsi mis en relief, l'emploi du masculin à valeur neutre ou universelle peut être lu comme une parodie qui non seulement interroge le fait qu'on accorde au masculin le statut de sujet originel, mais surtout met en question l'idée même de l'origine.

Le travail sur la structure narrative crée également des personnages caractérisés par une ouverture identitaire. En effet, l'absence de fin telle qu'on la reconnaît habituellement (une fin productive, au sens où l'entend Roof) enlève à *Ciels liquides* le but qui donne au récit structuraliste sa structure téléologique. Annoncée dès la première page du roman, cette absence donne l'impression que le récit ne se termine pas, qu'il est suspendu au bord de sa

fin, comme le personnage principal, qui semble au seuil d'une mort qui n'arrive jamais. Ce récit ne présente pas non plus de début, car il est possible de le lire à partir de plusieurs endroits, comme s'il possédait plusieurs portes par lesquelles il était possible d'entrer. L'idée de l'origine absolue est donc également mise en question par le travail sur la norme narrative : la multiplication des « portes d'entrée » donne chaque fois l'impression que le personnage recommence à nouveau plutôt que ne commence pour la première fois. Le déplacement du début et l'absence de fin donnent donc au roman une structure circulaire, faisant osciller le personnage entre la revenance et l'infini, ce qui concourt à lui donner l'apparence du spectre. La structure de *Sphinx* peut également être considérée comme liminale, notamment par le redoublement de la fin : on assiste effectivement à la fin du récit écrit par *je* et, plus loin dans le roman, à la fin de *je* (sa mort). Le but du roman (raconter son récit) ne coïncide donc pas avec sa fin, ce qui donne l'impression qu'il possède deux bordures inférieures. Cela participe du fait que le personnage principal semble morcelé, comme s'il comportait plusieurs voix : celle de l'action et celle qui la raconte. Ensuite, les lieux des deux romans sont également liminaux ou, dans les termes de Foucault, hétérotopiques. En effet, ceux-ci ne peuvent clairement être situés dans le réel ou dans l'imaginaire, appartenant à la fois à l'ici et au là-bas. Ils sont des lieux réels-irréels, qui ne peuvent être cantonnés à l'opposition vie/mort, ce qui donne un aspect spectral aux deux *je* : vivant dans des lieux associés à la mort, ils paraissent morts aux yeux des vivants, comme s'ils portaient inscrite sur eux l'annonce de leur disparition. Cette annonce fait écho à l'ouverture qui se trouve en eux, cette hospitalité sans réserve dont parle Derrida, qui fait d'eux des personnages prêts à recevoir l'inconnu ; prêts à devenir n'importe quoi. Elle se révèle notamment par la perte de leurs repères langagiers, qui leur donne l'occasion d'inventer un nouveau langage qui dépasse les oppositions philosophiques, et qui leur donne la capacité de porter ce que nous avons désigné, suivant Derrida et Blanchot, sous le nom de voix narrative. Ils sont donc habités par cette voix qui dit quelque chose d'incompréhensible parce qu'elle vient d'un lieu qui ne respecte pas les règles de l'intelligible. Cette voix, c'est la langue des spectres ; c'est ce qu'il est *possible* de dire.

Les deux personnages, par leurs caractéristiques transgenres et spectrales, révèlent donc le caractère construit de l'identité, de ce « je » que l'on prétend plein et unifié. Oscillant entre

l'homme et la femme, entre la vie et la mort, ils ne peuvent être fixés nulle part. Ce mouvement et cette fluidité qui sont leur point commun donne lieu, dans les romans, à la déconstruction du sujet tel qu'on l'entend dans les théories sur l'identité. En effet, les deux *je* révèlent et déconstruisent la plupart des oppositions binaires qui constituent l'identité (femme/homme, dedans/dehors, vie/mort, début/fin, absence/présence). Ce que réalise *je* dans *Sphinx* résume donc bien le constat auquel nous arrivons au terme de notre analyse : « je » n'est rien. Cela revient à dire que ce que l'on conçoit comme identité, d'une manière essentialiste, n'est rien d'autre qu'une image : l'image d'un idéal qui n'existe pas en dehors de la performance de cet idéal. Ce « je » qu'on utilise pour faire référence à soi consiste donc en une construction langagière avec laquelle il est possible de créer. C'est ce que l'écriture de Garréta et son effet sur les personnages montre : tout en utilisant les contraintes que la norme met à sa disposition, elle arrive à créer des identités qui ne sont pas restreintes par celles-ci. Textuellement, cela donne lieu à deux *je* qui ne *sont* pas (qui ne représentent rien de défini), mais qui *hantent* le roman, insaisissables, porteurs d'une ouverture à la possibilité.

Notre analyse montre donc qu'on peut penser autrement sans devoir s'opposer à la norme. En comprenant son fonctionnement et en utilisant ses règles, il est possible d'en élargir la forme pour en faire une manière d'appréhender le monde qui soit inclusive. C'est, selon nous, de cette manière que devrait être considérée la littérature : comme une occasion de créer de la nouveauté, plutôt que de consister en un énième lieu de réification des clichés et valeurs dominantes de sociétés qui fonctionnent sur la base de hiérarchies, qui ne favorisent que quelques-uns au détriment des autres. Une écriture liminale, comme celle de Garréta, ne contribue donc pas seulement à renouveler la littérature, mais à alimenter la réflexion féministe sur l'identité. En effet, elle permet d'en élargir la portée en dépassant l'opposition homme/femme à laquelle on la croit habituellement contrainte, et ainsi de penser autrement les luttes contre les inégalités sociales basées sur les différences identitaires. La littérature peut donc consister en un lieu d'espoir, un espace ouvert qui laisse entrevoir les possibilités dont pourrait être conçu l'avenir.

## RÉFÉRENCES

### Corpus littéraire

Garréta, Anne. 1986. *Sphinx*. Paris: Grasset & Fasquelle. 230 p.

\_\_\_\_\_. 1990. *Ciels liquides*. Paris: Grasset & Fasquelle. 180 p.

### Corpus critique

Baba, Marietta L. 2009. « Disciplinary-Professional Relations in an Era of Anthropological Engagement ». *Human Organization*, vol. 68, no 4 (hiver), p. 380-391.

Barthes, Roland. 1977. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In *Poétique du récit*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov. Paris: Seuil. p. 7-57.

Bhabha, Homi K. 1994. « The Other Question : Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism ». Chap. in *The Location of Culture*. London: Routledge. p. 66-84.

Bolin, Anne. 1988. *In Search of Eve : Transsexual Rites of Passage*. South Hadley: Bergin & Garvey. 210 p.

Bornstein, Kate. 1994. *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*. New York: Routledge. 245 p.

Butler, Judith. 1999 (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge. 236 p.

\_\_\_\_\_. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge. 273 p.

Delvaux, Martine. 2005. *Histoires de fantômes – Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal. 226 p.

Derrida, Jacques. 1986. « Survivre ». Chap. in *Parages*. Paris: Éditions Galilée. p. 117-218.

\_\_\_\_\_. 1993. *Spectres de Marx – L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Éditions Galilée. 278 p.

Feinberg, Leslie. 1996. *Transgender Warriors: Making History From Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon Press. 218 p.

- Foucault, Michel. 2004 (1994). « Des espaces autres ». *Empan*, vol. 2, no 54, p. 12-19.
- Goguel d'Allondans, Thierry. 2002. *Rites de passage, rites d'initiation : lecture d'Arnold van Gennep*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval. 146 p.
- Goose, André, et Maurice Grevisse. 2007. *Le bon usage* [ressource électronique, 14<sup>e</sup> éd.]. Bruxelles: De Boeck/Duculot.
- Hall, Kira et Anna Livia (éd.). 1997. « "It's a girl!": Bringing Performativity Back to Linguistics ». Chap. in *Queerly Phrased – Language, Gender, and Sexuality*. New York: Oxford University Press, 460 p.
- Irigaray, Luce. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Les éditions de Minuit. 199 p.
- Jakobson, Roman. 1977. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil. 188 p.
- Lachapelle, Julie. 2006. « Le réalisme travesti ou l'illusion de la réalité dans le roman *Sphinx* d'Anne Garréta ». Mémoire. Montréal: UQAM. 117 p.
- Khaznadar, Edwige. 2007. « L'homme générique... dans les savanes de la préhistoire ». *Langage et société*, no 119 (mars), p. 131-155.
- Labrosse, Céline. 1996. *Pour une grammaire non sexiste*. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 106 p.
- Livia, Anna. 2001. *Pronoun Envy – Litterary Uses of Linguistic Gender*. New York: Oxford University Press, 237 p.
- Mallarmé, Stéphane. 1998 (1914). « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard ». Poème in *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard. p. 363-387.
- Mills, Sara. 1998. « Post-Feminist Text Analysis ». In *Language and Literature*, vol. 7, no 3, p. 235-253.
- Pels, Peter. 2008. « What Has Anthropology Learned from the Anthropology of Colonialism? ». In *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, vol. 16, no 3, p. 280-299.
- Peterson, Christopher. 2006. « The Return of the Body: Judith Butler's Dialectical Corporealism ». In *Discourse*, vol. 28, no 2-3 (printemps/automne), p. 153-177.
- Roof, Judith. 1996. *Come as You Are : Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press, 211 p.
- \_\_\_\_\_. 2002. « Is There Sex after Gender? Ungendering/"The Unnameable" ». In *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 35, no 1 (printemps), p. 50-67.



Rowland, Robyn et Alison Thomas. 1996. « Mothering Sons: A Crucial Feminist Challenge ». In *Feminism & Psychology*, vol. 6, no 1, p. 93-99.

Rye, Gill. 2000. « Uncertain Readings and Meaningful Dialogues: Language and Sexual Identity in Anne Garréta's *Sphinx* and Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable* and *La nuit sacrée* ». In *Neophilologus*, vol. 84, no 4 (octobre), p. 531-540.

Shapiro, Judith. 1991. « Transsexualism : Reflexions of the Persistence of Gender and the Mutability of Sex ». In *Body Guards : The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, sous la dir. de J. Epstein et J. Straub. New York: Routledge, p. 248-279.

Stone, Sandy. 1991. « The Empire Strikes Back : A Posttranssexual Manifesto ». In *Body Guards : The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, sous la dir. de J. Epstein et J. Straub. New York: Routledge, p. 280-304.

Stemberger, Martina. 2008. « >La Disparition< oder Auf der Suche nach dem verschwundenen Geschlecht ». In *Weimarer Beiträge*, vol. 54, no 1, p. 117-133.

Stistrup Jensen, Merete. 2000. « *Les voix entre guillemets* » : *Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*. Odense (Dan.): Odense University Press. 495 p.

Turner, Victor W. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publisher, 213 p.

Van Gennep, Arnold. 1981 (1909). *Les rites de passage*. Paris: Picard, 288 p.

#### Dictionnaires et encyclopédies

Chastenier, Elaine. 1993. « Mathieu ». In *Encyclopédie des prénoms*. Paris: de Vecchi.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 1982 (1969). « Mère ». In *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont et Jupiter.

« Gésir ». 2009. In *Centre national de ressources textuelles et lexicales : Portail lexical*. En ligne. Nancy: CNRTL. <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/gésir>>. Consulté le 12 avril 2011.

#### Œuvres et ouvrages mentionnés

Alcoff, Linda. 1988. « Cultural Feminism Versus Post-Structuralism : The Identity Crisis in Feminist Theory ». *Signs : Journal of Womens in Culture and Society*, vol. 13, no 3, p. 405-436.

Apter, Terri. 2005. *You Don't Really Know Me: Why Mothers and Daughters Fight and How Both Can Win*. London: W.W. Norton & Co. 280 p.

- Coraci, Frank (réal.). 1998. *The Wedding Signer*. Film 35 mm, coul., 95 min. Los Angeles: New Line Cinema.
- Crane, David et Marta Kauffman (réal.). 2004. « The Last One: Part 2 ». In *Friends*. Film 35 mm, coul., 22 min. New York: Warner Bros. Television.
- Dugast-Portes, Francine. 2002. « Anne F. Garréta: Jeux de construction et effets paroxystiques ». In *Nouvelles écrivaines : Nouvelles voix?*, sous la dir. de N. Morello et C. Rodgers. Amsterdam: Rodopi. p. 159-79.
- Feinberg, Leslie. 1998. *Trans Liberation: Beyond Pink or Blue*. Boston: Beacon Press. 160 p.
- Garréta, Anne. 1987. *Pour en finir avec le genre humain*. Paris: Bourin Éditeur, 158 p.
- Iscoe, Robert (réal.). 1999. *She's All That*. Film 35 mm, coul., 95 min. New York: Miramax Films.
- Kasdan, Lawrence (réal.). 1995. *French Kiss*. Film 35 mm, coul. 111 min. Los Angeles: 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Mallarmé, Stéphane. 1998 (1887). « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ». Poème in *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard. p. 36-37.
- Marshall, Garry (réal.). 1990. *Pretty Woman*. Film 35 mm, coul., 119 min. Burbank (CA): Touchstone Pictures.
- Petrie, Donald (réal.). 2003. *How to Lose a Guy in 10 Days*. Film 35 mm, coul. 116 min. Hollywood: Paramount Pictures.
- Poovey, Mary. 1988. « Feminism and Deconstruction ». *Feminist Studies*, vol. 14, no 1 (printemps), p. 51-65.
- Stryker, Susan et Stephen Whittle (éd.). 2006. *The Transgender Studies Reader*. New York: Routledge. 752 p.
- Wang, Wayne (réal.). 2002. *Maid in Manhattan*. Film 35 mm, coul., 105 min. Santa Monica: Revolution Studios.
- Weiland, Paul (réal.). 2008. *Made of Honor*. Film 35 mm, coul., 101 min. Culver City (CA): Columbia Pictures.